1974 fascicolo 3/4

BIANCO E NERO

SOMMARIO

I GENERI CLASSICI DEL CINEMA AMERICANO

4 Melodramma

20 Bibliografia

22 Western

31 Bibliografia

32 Film noir

68 Bibliografia

70 Fantascienza

98 Bibliografia

99 Musical

109 Bibliografia

Anno XXXV - fascicolo 3/4 marzo-aprile 1974
spedizione in abbonamento postale - gruppo IV

BN MENSILE

3/4

MARZO/APRILE 1974

ANNO XXXV

Fascicoli monografici coordinati da

Floris L. Ammannati
Fernaldo Di Giammatteo
Roberto Rossellini

direttore responsabile

Floris L. Ammannati

BN I GENERI CLASSICI DEL CINEMA AMERICANO

a cura di

Franco Ferrini

ogni fascicolo a cura degli studiosi o dei gruppi di studiosi ai quali è affidata la responsabilità della realizzazione

Segretario di redazione
Franco Mariotti

organizzazione editoriale
Aldo Quinti

direzione redazione
00173 Roma, via Tuscolana 1524, tel. 74224[illegible]
amministrazione
Società Gestioni Editoriali s. a r.l
00165 Roma, via delle Fornaci, 10[illegible]
abbonamenti:
annuo Italia lire 5.00[illegible]
estero lire 6.80[illegible]
semestrale Italia lire 2.50[illegible]
Autorizzazione n. 5752 24 giugno 196[illegible]
Tribunale di Roma
Tipografia Visigalli-Pasetti arti grafiche Roma

FRANCO FERRINI

I GENERI CLASSICI DEL CINEMA AMERICANO

...Chiese a un poliziotto dello studio dove stessero girando e questi gli disse al teatro in fondo. Si avviò subito in quella direzione. Passò un plotone di corazzieri, omaccioni montati su cavalli giganteschi. Tod sapeva che dovevano essere diretti dalla stessa parte e li seguì. I corazzieri si lanciarono al galoppo e ben presto fu distanziato.

Il sole era molto caldo. Tod si sentiva bruciare gli occhi e la gola per via della polvere sollevata dagli zoccoli dei cavalli, la testa gli scoppiava. L'unico lembo d'ombra che gli riuscì di trovare fu sotto un transatlantico di tela dipinta e barche di salvataggio vere appese agli argani. Se ne stette in quell'ombra esigua per qualche tempo, poi proseguì verso una grande sfinge di cartapesta, alta una quindicina di metri, che sorgeva in distanza. Per raggiungerla fu costretto ad attraversare un deserto, un deserto che andava costantemente allargandosi grazie a una flotta di camion che scaricavano sabbia bianca. Aveva fatto solo pochi passi quando un uomo col megafono gli ordinò di filare.

Costeggiò il deserto facendo un ampio giro sulla destra e capitò in una via del Far West, col marciapiedi di tavolato. Sulla veranda del « Bar dell'Ultima Occasione » c'era una sedia a dondolo. Tod sedette e accese una sigaretta.

Di là vedeva un pezzo di giungla con un bufalo legato a una capanna di frasche conica. Ogni poco l'animale mandava un lamento musicale. Improvvisamente un arabo passò alla carica su uno stallone bianco. Tod gridò, ma l'uomo non rispose. Un po' più tardi vide un autocarro carico di neve e di cani da slitta. Gridò di nuovo. L'autista gli gridò qualcosa in risposta ma l'uomo non si fermò.

Tod gettò la sigaretta e passò per la porta a molla del bar. L'edificio non aveva che la facciata, sicché egli venne a trovarsi in una via di Parigi. La seguì fino in fondo e giunse in una piazza romantica. Sentì voci non lontane e si avviò in quella direzione. Su un prato di fibra un gruppo di uomini e donne in abiti da equitazione stavano facendo colazione. Mangiavano vivande di cartone davanti a una cascata di cellophane. Tod si diresse verso di loro per chiedere la strada, ma un uomo lo fermò con un cartello che ammoniva: « Silenzio, per favore, si gira ».

(da *Il giorno della locusta*)
NATHANAEL WEST

MELODRAMMA

Il termine melodramma è da una parte molto vago e dall'altra largamente screditato, dato che spesso provoca la confusione con la « comedie larmoyante ». Ma melodrammatico è da intendersi tutto ciò che viola i criteri di verosimiglianza e probabilità — violazioni che un pubblico determinato è disposto ad accettare. Laddove invece tutt'altro genere di pubblico richiede un maggiore realismo in termini di « milieu », costumi e gestire, nella presentazione delle classi sociali e delle differenze tra le classi, nel computo delle motivazioni della vita quotidiana il melodramma è insignificante ed esteticamente indifferente. Essendo romantico e illusionistico, eluderebbe troppo apertamente le aspettative dominanti nella società. È sotto questa forma apparentemente evasiva che il melodramma si è posto tra i generi cinematografici, quale adempimento di desideri interdetti socialmente e di aspettative conculcate e convenute. Caratteristiche del melodramma sono: una tendenza a collocare l'eroe e l'eroina su un piano privilegiato; una forte identificazione da parte del pubblico e una tendenza a dissolvere la linea di demarcazione tra ciò che prova un personaggio e ciò che prova il pubblico; un disinteresse verso le sfumature relative all'appartenenza di classe e una tendenza a classificare i personaggi non in termini sociali ma attraverso una dialettica speculare tra il Bene e il Male; una tendenza ad usare l'azione in vista di punti forti ed autentici « climax », pur non escludendo effetti parziali e digressioni che hanno fini propri; un ampio uso di ciò che passa comunemente sotto il nome di « spettacolare »; un'impalcatura complessiva dell'azione in vista dell'adempimento del desiderio, con conseguente tendenza ad evadere più che risolvere i conflitti al centro del dramma in atto.

Il melodramma, nel cinema hollywoodiano classico, è surdeterminato dalla tradizione del romanzo borghese e dall'ideologia del calvinismo puritano: comune a tutti quanti è la concezione della vita come un lungo e faticoso viaggio attraverso una valle di lacrime e di tribolazioni; per cui capacità di sopportazione, lodevole stoicismo e fortezza d'animo (si ricordino i versi di Wordsworth della chiusa di *Splendour in the Grass* di Elia Kazan) sono caratteri essenziali dei personaggi, pervasi dall'aspettativa che, seppure a lungo termine, tutte queste qualità saranno ricompensate, qui, sulla terra, a dispetto di ogni avversità (né più né meno come avveniva secondo l'etica utilitaria della « religione del cuore » e del romanzo sentimentale di Samuel Richardson).

Ogni trattazione del melodramma in quanto genere cinematografico spe-

cifico deve partire dai suoi antecedenti: il romanzo borghese e certi tipi di dramma da intrattenimento, da cui soggettisti, sceneggiatori e registi hanno desunto, volontariamente o meno, i loro modelli. La prima cosa che salta agli occhi è il numero di variazioni che hanno subìto nel corso della storia, da paese a paese, i « media » e le forme letterarie che hanno ospitato situazioni melodrammatiche. In Inghilterra è stato soprattutto il romanzo a porsi come luogo del capovolgimento del « dramma » in « melo », senza contare che verso il 1880 il teatro vittoriano ha conosciuto un interesse senza precedenti per il melodramma (R. Buchanan, G.R. Sims, ecc.). In Francia il dramma in costume e il romanzo storico. In Germania il dramma « elevato » e la ballata, come del resto forme popolari quali le « Moritat » o canzoni di strada. In Italia è stata l'opera, più che il romanzo, a raggiungere il grado più alto di raffinatezza nel trattamento di situazioni melodrammatiche. In America le norme del dramma borghese furono invece più tarde a consolidarsi. Il puritanesimo inibì a lungo lo sviluppo del teatro e fu soltanto verso la fine del diciannovesimo secolo che emersero i fondamenti di un tal genere di teatro: sia materialmente, in termini di apparizione di un'elegante classe benestante capace di accampare il gusto per l'opera e il teatro, sia tematicamente, sotto forma di apparizione di una « comedy of manners » incentrata sul conflitto tra vecchie e nuove ricchezze, tra aristocrazia indigena e straniera (Henry James, Edith Wharton, ecc.). Con l'affermazione del cinema storie sentimentali ed emotive del tipo « Madame Butterfly » (la fonte del libretto dell'opera di Puccini è David Belasco, assieme a Bornson Howard uno dei nuovi ed intraprendenti impresari di successo americani che fecero la loro apparizione alla fine del secolo scorso) incominciarono ad emigrare dal teatro e dalla nuova arte del « musical ». Il cinema si rivelò il mezzo migliore per soddisfare le richieste di melodrammi; nello stesso tempo l'uso di situazioni melodrammatiche si rivelò il mezzo migliore per imporre l'arte del film. Questo era l'ideale per l'azione e lo spettacolo, e il montaggio, da parte sua, creò nuove fonti di « suspense » (il primo piano di identificazione, per esempio). L'invenzione di Griffith collocò il personaggio cinematografico su di un piano privilegiato rispetto al personaggio del palcoscenico ed ebbe l'effetto di produrre un maggiore coinvolgimento da parte dello spettatore. È per tutte queste ragioni che il cinema muto si pose come il compimento del melodramma e l'adempimento di tutte le sue promesse, con la sua creazione di un mondo onirico pieno di fantasia e di desiderio. Tutto ciò venne sconvolto dall'avvento del sonoro. L'importanza del dialogo, del gestire e dell'intonazione, la corrispondente richiesta di una maggiore verosimiglianza condussero a uno spostamento di equilibrio in favore della sofisticata « commedia ben fatta » di origine europea e alla sempre crescente osmosi Hollywood/Broadway: svolta che si accompagnava all'insorgere dell'astro rappresentato da Ernst Lubitsch.

5 Il melodramma è una forma di notazione drammatica in cui l'accompa-

gnamento musicale sottolinea gli effetti emotivi. Questa definizione è utilissima perché consente di pensare il melodramma come un complesso sistema significante in cui è più importante l'articolazione di sistemi eterogenei della stessa storia di base (di qui, per esempio, la proliferazione dei « remakes »). Se un tipo di articolazione era dato dall'uso sintattico della musica (usata per formulare certi stati d'animo, ansia, violenza, timore, « suspense », trepidazione, felicità anche nel cinema muto: si ricordi che al suo apparire *The Birth of a Nation* di David Wark Griffith fu acclamato come uno « straordinario spettacolo musicale », dato che il regista aveva studiato col maestro Joseph Carl Breil quella che può considerarsi la prima colonna sonora della storia del cinema), l'altro tipo di articolazione melodrammatica era la raffigurazione dei personaggi in termini morali (clamorosa è la distinzione nel « western » delle origini tra « cow-boy » vestito di bianco/buono e «caw-boy » vestito di nero/cattivo). Sarebbe imprudente considerare questa articolazione cromatica e qualitativa sinonimo di semplicismo. Essa va vista in termini non soltanto tematici ma anche in termini di opposizioni strutturali e di opposizioni ritmiche e paradigmatiche. In *Duel in the Sun* (1945, Duello al sole) di King Vidor, uno dei più grandiosi melodrammi mai realizzati, per esempio, la deflorazione di Perla Chavez (Jennifer Jones) trova il suo corrispettivo nella breccia aperta nel filo spinato che cinge le terre del Senatore McCanles (Lionel Barrymore), quale preliminare dell'irruzione della ferrovia. Articolazioni di questo genere, più che rinsaldare lo statuto dei contrasti morali e ideologici che dividono i vari personaggi, non fanno che renderlo più complesso e contraddittorio. In *Shadow of a Doubt* (1943, L'ombra del dubbio) di Alfred Hitchcock, dopo i « credits » vediamo la « silhouette » di un uomo, sospettato di sedurre delle vedove allo scopo di ucciderle e mettere così le mani sulle loro sostanze (Joseph Cotten) sdraiato su un letto avvolto dalla penombra. Nell'inquadratura successiva vediamo sua nipote (Teresa Wright) nella posizione inversa, perfettamente illuminata. Da una parte le tenebre, dall'altra la luce, ma i due non formano che un unico personaggio (non a caso si chiamano entrambi Charlie e tutt'e due stanno fumando una sigaretta). Si ha qui a che fare con un tipo particolare di articolazione: elementi stilistici e registro della punteggiatura cinematografica (montaggio parallelo o alternato, effetti di ripetizione o di riflessione speculare, accompagnamento musicale, ecc.) hanno la funzione di intensificare e dialettizzare la linea melodica del registro della storia e dell'intrigo. Queste distassie spesso si raccolgono in una linea diversa da quella tracciata dall'andamento lineare della sequenza narrativa, e una volta sviluppata questa linea può costituirsi in maniera autonoma, andando, per così dire, contro corrente, compiendo una sorta di voltafaccia o virata di bordo. Ecco perché il melodramma cinematografico si è spesso prestato a « lavorare », contraddire o sovvertire il proprio intento morale ed ideologico più manifesto. Ciò è particolarmente significativo nel caso

dell'« happy end ». Non sono rari i casi in cui la corrente autonoma costituita dalle distassie e dal registro della notazione (effetti luministici, « décor », « prises de vue », montaggio, movimenti di macchina, « performance » dell'attore) fa letteralmente a pugni con il tronfio e facile ottimismo sbandierato nello scioglimento più consolatorio e dà luogo ad una vera e propria « alternative explanation ». Fenomeno che si registra in due film dello specialista del genere Douglas Sirk, *Shockproof* e *All I Desire*, i cui « happy ends », come osserva Thomas Elsaesser, non sono meno smaccatamente forzati e gratificanti delle insolenti apparizioni del « deus ex machina » in Euripide e del facile ottimismo del finale dell'« Alcalde de Zalamea » di Calderón de la Barca.
Visto in questa prospettiva il melodramma può essere considerato una forma particolare di messa in scena drammatica, caratterizzata da un uso dinamico delle categorie spaziali e musicali, in opposizione a quelle intellettuali o letterarie. Situazioni drammatiche ricevono un'orchestrazione che ne fa complessi insiemi significanti. L'orchestrazione è tanto più importante in un cinema di finzione spettacolare, basato sul più vasto pubblico. Nemmeno il « parlato », dopo il suo avvento, si è sottratto alle istanze di questa generale orchestrazione. Il melodramma ha saputo trarne le conseguenze estetiche dovute e ha disposto il « parlato » più come una dimensione « melodica » aggiuntiva che come discorso semanticamente autonomo. Come nel sogno, il quale può disporre della parola (essa non è che un elemento della messa in scena come tutti gli altri), la terza dimensione dello spettacolo, il dialogo, diventa un elemento scenico alla stessa stregua di tutti gli altri mezzi direttamente visivi. La stessa cosa accadeva nel cinema muto con un determinato impiego delle didascalie. Queste, lungi dal porsi come mero supporto verbale dell'azione, non di rado vi partecipavano direttamente apportandovi gli effetti della loro gesticolazione letterale. Si pensi al bieco suggerimento della Donna di Città (Margaret Livingston) al pescatore (George O'Brien) in *Sunrise* (1927, Aurora) di Friedrich Wilhelm Murnau « Couldn't she get drowned? » (« Potrebbe sempre annegare ») che appena apparso incomincia a liquefarsi e sprofondare inesorabilmente verso il fondo dello schermo. Con la scomparsa delle didascalie è stata la voce umana ad essere deliberatamente usata a scopi plastici e tematici. Howard Hawks educò la voce di Lauren Bacall in modo da farle assumere accenti mascolini in *To Have and Have Not* (1945, Acque del Sud), epitome del tema tipicamente hawksiano della donna che si integra perfettamente al gruppo maschile e alla simpatia reciproca che lo pervade pur restando prorompentemente femminile (i tratti mascolini della voce di Lauren Bacall non le impediscono di volgere allusivamente le natiche dopo uno scampato pericolo). Né è difficile dimenticare, come nota Thomas Elsaesser, il timbro della voce di Robert Stack nella colonna originale di *Written in the Wind* (Come le foglie al vento) di Douglas Sirk, che suona come se ogni parola dovesse essere sottratta al regno ctonico del Padre, pompata dal fondo di uno dei suoi pozzi petroliferi.

Se è vero che la *lingua* nel melodramma cinematografico acquista ampia risonanza significante (essa ben di rado trasmette idee) a favore dell'aspetto plastico del *suono*, le luci, la scenografia, il montaggio aumentano il loro contributo sintattico al generale effetto estetico. Di fatto essi diventano parte integrante del contenuto e della struttura, vale a dire elementi integranti del significato. Questa è la ragione per cui bisogna dare importanza fondamentale alla messa in scena sopra ogni contenuto intellettuale o valore del « plot ». Questa è anche la ragione per cui il melodramma domestico, nelle sue attualizzazioni migliori, costituisce il modello più altamente elaborato e complesso di significazione cinematografica che il cinema hollywoodiano classico abbia mai prodotto, in ragione dell'ottica ristretta nei riguardi dell'azione esterna determinata dalle istanze del soggetto e della storia. In questo tipo di melodramma, come ha detto Douglas Sirk, tutto succede « dentro ». Infatti, alla sublimazione del film di azione e del « musical » di Busby Berkeley e Lloyd Bacon, nel melodramma domestico corrisponde una sublimazione dei valori drammatici nel « décor », nel colore, nelle movenze dei personaggi, nella composizione interna di ogni inquadratura. Questi effetti dipendono da una grande auto-coscienza artistica (registi come Murnau, Hitchcock, Mizoguchi, Lang, Griffith, Sternberg, Stroheim raggiunsero nei loro film un grado altissimo di plasticità nella più sapiente delle modulazioni dei piani ottici e delle masse spaziali, che Erwin Panofsky ha definito « dinamizzazione dello spazio »; d'altro canto un gruppo di registi immigrati negli anni trenta dalla Germania, o comunque debitori dello espressionismo tedesco e dei metodi di messa in scena teatrale di Max Reinhardt, hanno mostrato un grado non meno elevato di manipolazione di grandi masse spaziali di quella dei maestri del cinema muto: Ophuls, Lubitsch, Sirk, Preminger, Ray, Wilder, Cukor, Minnelli, ecc.), ma soprattutto dal fatto che necessità commerciali, codici di natura morale, censure di tipo politico hanno stabilito un perimetro tematico ben preciso e nello stesso tempo incoraggiato un uso consapevole della forma-come-contenuto che è uno dei caratteri decisivi dell'arte moderna e del processo di disumanizzazione che questa ha subìto (vedi Ortega y Gasset).

Questo perimetro tematico ben preciso è un derivato del dramma romantico che ebbe il suo apogeo dopo la Rivoluzione Francese e in seguito fornì più di un soggetto alla forma più autentica di melodramma, l'opera. A sua volta il dramma romantico non è pensabile senza il romanzo sentimentale del diciottesimo secolo, con la sua enfasi posta sui sentimenti privati, la religione del cuore e i codici interiorizzati di moralità e auto-coscienza (puritani e pietisti). Storicamente uno dei caratteri più interessanti di questa tradizione è che il massimo di popolarità coincide con periodi di violente crisi ideologiche e sociali. Il romanzo sentimentale di prima della Rivoluzione Francese, la « Clarissa » di Richardson o la « Nouvelle Héloïse » di Roussea, per esempio, raffigurano co-

strizioni esterne e pressioni che oltre a gravare sui personaggi mostrano la violenza totalitaria esercitata dalle istituzioni. Gli stessi tratti si ritrovano nelle tragedie borghesi di Lessing (« Emilia Galotti ») e del primo Schiller (« Cabala e amore »), le quali traggono la loro forza drammatica dal conflitto tra un'estremamente personalizzata forma di idealismo morale (anche se de-psicologizzata al livello delle motivazioni) e una corrotta e apparentemente strapotente classe sociale, costituita di principi feudali e sordidi burocrati « biedermaier ». Gli elementi tipicamente melodrammatici sono già visibili negli stessi intrecci: situazioni familiari e domestiche, colpi di fulmine, nozze forzate, suicidi antagonistici come quello del « Werther ». I cattivi (spesso di nobile lignaggio) dimostrano il loro potere economico e politico tramite l'aggressione sessuale. A fare le spese della libido della classi superiori è una Vergine Perseguitata di origine borghese, alla quale non resta altra via di uscita di quella di prendere il veleno assieme al proprio amante squattrinato. Il messaggio ideologico di queste tragedie, come nel caso di « Clarissa » è molto trasparente: esse registrano la lotta della coscienza mercantile e borghese, ormai emancipata dall'ideologia delle classi dominanti, contro i più tardi polloni del feudalesimo e dell'autocrazia. Clarissa non può esistere senza Lovelace, anche se si oppongono i loro destini: la prima sta all'inizio di una tradizione, il secondo alla fine. E dietro il tema della seduzione giace la ridefinizione borghese di ogni codice morale in termini di purezza sessuale. Nel commercio sessuale concepito come lotta tra i sessi e lotta di classi la Vergine Perseguitata è una vergine militante. Il tema ricorre anche nella tradizione del romanzo gotico (da cui deriva il genere specifico del film dell'orrore), in cui la situazione ricorrente sembra riecheggiare quella del conflitto tra Clarissa e Lovelace. Schedoni, il sinistro aggressore sessuale del « Confessionale dei penitenti neri » di Anne Radcliffe, perseguita a sua volta una vergine che invece di sfuggirgli in un mondo reale, fatto di amici, parenti, affari della vita quotidiana si proietta in un mondo oscuro ed irreale, ingombro di credenze del passato, sbalzato contro il magico scenario della leggendaria Italia, epitome della tradizione cattolica, aristocratica e feudale, dove l'incubo della camera da letto viene sostituito dalla camera di tortura e Lovelace da Don Giovanni, il feroce Inquisitore, il prete concupiscente, il nobile corrotto e dai gusti stravaganti. Di fatto gli scrittori di romanzi gotici consideravano i tempi e le società in cui ambientavano le loro storie truculente con uno sguardo critico, ed essi evocavano con una certa amarezza il passato non per divinizzarlo ma per dissacrarlo e condannarlo. Molti di essi non solo assumevano posizioni d'avanguardia in campo letterario, ma anche atteggiamenti radicali dal punto di vista politico. Essi erano anti-aristocratici, anti-cattolici, anti-papisti e anti-nostalgici. E la risorsa del « merveilleux expliqué » stava a garantire che, anche se la paura era reale, la luce del giorno e della ragione avrebbe rivelato la fondamentale

bontà dell'universo, cui le tenebre dell'inconscio, della notte e del passato avevano assegnato le false sembianze del male.

In rapporto al melodramma cinematografico queste due tradizioni si pongono nei seguenti termini: il romanzo sentimentale e il romanzo gotico erano sorti da necessità intrinseche della borghesia nascente, in lotta per acquistare autonomia culturale ed ideologica in una società divisa in classi, allo scopo di darsi modelli di comportamento e situazioni archetipiche suscettibili di ospitare i loro conflitti; così come il romanzo sentimentale aveva proiettato la lotta delle classi medie con il potere secolare dell'aristocrazia, raffigurata come minaccia alla purezza della Vergine Militante e guerra tra i sessi (quest'ultimo concetto viene ribadito in *The Crimson Kimono* di Samuel Fuller), il romanzo gotico proiettò la lotta delle stesse classi con l'autorità ecclesiastica, raffigurata come minaccia alla loro libertà; in America, dove non esistevano né privilegi aristocratici né potere ecclesiastico il tema della seduzione si tradusse in sentimentalismo e l'insofferenza del passato della tradizione gotica si tradusse in anti-intellettualismo.

Sembrerebbe così che ciò che prima della Rivoluzione Francese era servito a mettere a fuoco la protesta dell'individuo in una società assolutistica si sia ridotto in America (e nel cinema americano) a temi ormai standardizzati: innocenza perseguitata, virtù ricompensata, riduzione delle convenzioni del melodramma a meccanismi di puro « suspense ». Sembrerebbe così che con la borghesia trionfante gli improvvisi rovesci della fortuna, l'intrusione del caso e delle coincidenze più improbabili, che prima avevano la funzione di mostrare i modi in cui le istituzioni feudali o semi-feudali potevano arbitrariamente rovinare l'individuo non protetto da diritti civili o guarentigie di libertà personale, abbiano perso la loro carica dissacrante. Sembrerebbe così che i finali tragici delle forme più illustri di melodramma abbiano ceduto il passo ai più giulebbosi degli « happy ends », luoghi di riconciliazione tra le tribolazioni dell'individuo e la sua posizione sociale e di affermazione di una società aperta dove tutto è possibile. Ma non è stato così. Lo stesso cinema di Griffith ne è un buon esempio. Facendo uso di risorse melodrammatiche egli poté con *Intolerance*, *Way Down East* e *Broken Blossoms* realizzare se non proprio opere sovversive melodrammi ricchi di spunti sociali, mentre *Birth of a Nation* e *Orphans of the Storm* rimangono classici esempi di quanto effetti melodrammatici possano commutare e occultare temi esplicitamente politici su di un piano personalizzato.

Basato su una storia di Thomas Burke, « The Chink and the Child », *Broken Blossoms*, per esempio, narra la vicenda di un cinese (il « chink » del titolo del soggetto originale » proprietario di un negozietto in uno squallido quartiere londinese (Richard Barthelmess) che accoglie con amore una fanciulla (la trentenne Lillian Gish nella parte di una « snow maiden » tredicenne) perseguitata dal padre (Donald Crisp), il quale, dopo essere stato sconfitto in un « match » di boxe, intenzionato

a riprendere possesso della figlia, sfonda a colpo d'ascia l'armadio in cui questa si è rifugiata e poi l'uccide col manico di una frusta. Se nel romanzo sentimentale (specialmente nella versione edificante e femminista americana: Mrs. Foster, Mrs. Rowson, ecc.) l'incesto veniva semplicemente adombrato come una delle conseguenze della seduzione, nel fosco melodramma di Griffith deflorazione, incesto e aggressione sessuale sono rappresentati simbolicamente sotto forma di infanticidio. Ma il tratto più importante è dato dalla morte della fanciulla: infatti essa la preserva da un altro pericolo, quello della promiscuità sessuale adombrata dalla presenza del cinese. Del resto la connotazione sessuale del titolo stesso apparirà in tutta la sua evidenza simbolica, una volta associato alla nostra espressione « cogliere il fiore ». Da notare che di recente, nel suo ultimo *Frenzy*, Alfred Hitchcock, il quale non ha mai fatto mistero della sua predilezione per i fiori, ha preferito sostituire questi ultimi con la frutta (nel film infatti l'aggressore sessuale, contrassegnato dalla lettera che troneggia sulla sua spilla, la lettera R, iniziale di « raper », è un grossista di frutta); si tratterebbe allora di convocare l'espressione analoga « cogliere il frutto ». Ritornando al film di Griffith va poi osservato come il termine « chink » del titolo della storia originale sia da mettere in relazione a tutti i suoi significati: oltre che cinese, in inglese, significa infatti denaro e fessura, crepa, spaccatura. Così, in quest'opera fondatrice abbiamo la messa in gioco di tutti gli elementi costitutivi del genere: commercio sessuale concepito come minaccia e conflitto, alienazione economica e presenza di un « outsider », di un diverso in una società diversa.
Una delle caratteristiche del melodramma cinematografico è sempre stata quella di concentrarsi sul punto di vista della vittima. Di fatto il melodramma tratta tutti i personaggi come vittime e capri espiatori. Le questioni del male e della responsabilità poggiano saldamente su di un piano non solo esistenziale ma anche sociale, ben lontano dall'arbitraria e in definitiva ottusa logica delle motivazioni private e dello psicologismo. Ecco perché il melodramma sembra capace di riprodurre più direttamente degli altri generi i modelli di alienazione, coazione, gerarchia, dominio e sfruttamento della società americana, e specialmente le relazioni tra psicologia, moralità e coscienza di classe, tramite l'enfatizzazione di una dinamica emotiva il cui correlato oggettivo è dato dal tessuto delle istanze del sociale così tormentosamente indirizzate verso l'interno, con cui i vari personaggi entrano in collisione e di cui diventano agenti inconsapevoli e spossessati. Il fatto che l'ottica sull'azione esterna sia limitata e tutto succeda in interni, a porte chiuse, « dentro » (a differenza del « western », il luogo dei grandi spazi aperti), trova senza dubbio spiegazione nelle necessità commerciali, economiche e produttive (sistema degli « studios »), ma dipende soprattutto da ragioni inseparabili dalla natura specifica del « medium ». Il melodramma non è che un accorciamento del tempo vissuto a favore dell'intensità e un'esagerazione e

accelerazione delle azioni e delle reazioni emotive. Così che la scotomizzazione dell'ottica sull'azione esterna (le cui determinazioni hanno natura economica) trova il suo equivalente nella compressione formale, la quale spesso viene accolta all'interno del « plot » come risorsa tematica (pressione che si esercita sui personaggi, senso acuto di claustrofobia, accerchiamento da parte del « décor » e dell'ambiente) o ha come contrappunto l'esuberante e sfrenata gesticolazione della messa in scena (carrelli, movimenti di macchina, gru, ecc.) e dei vari personaggi, smaniosi di scaricare le energie sordamente accumulatesi sotto la crosta della superficie. In Vincente Minnelli, Douglas Sirk, Nicholas Ray e George Cukor l'alienazione viene riconosciuta come la condizione fondamentale dell'uomo e della società, il fato viene secolarizzato nella prigione del conformismo e della nevrosi, la traiettoria lineare dell'auto-adempimento, così potente nell'ideologia americana, viene distorta nella spirale degradante di impulsi auto-distruttivi e il « profondo » non viene garantito da nessuna forma di coscienza superiore, capace di risolvere all'azione. Incoscienza, elaborazione del ricordo, culto di oggetti « inumati » e sepolti da tempo appaiono qui come teatro dell'alienazione.
Questi meccanismi si mostrano per esempio nell'alcoolismo dei personaggi. Il bere acquista particolare rilevanza significante, una volta associato all'« acting out » di personaggi che vediamo buttar giù i loro « drinks » come se si trattasse di ingollare le loro umiliazioni, assieme al loro orgoglio e alla loro vitalità: l'alcoolismo non è che la manifestazione di una libido fittizia. *Written on the Wind* (e già dal titolo si profila lo spettro dell'inutilità e dello sforzo ripetuto e frustrato) è forse il film che più ha saputo trarre tutte le conseguenze metaforiche delle istanze dell'alcool (liquidità — nel senso in cui si parla di denaro liquido — placenta, sperma, potenza, forma fallica delle bottiglie, ecc.). Non soltanto il tema principale del film è una siccità emotiva che nessuna scorta di liquori, quantità di petrolio estratto dai pozzi petroliferi o di benzina (ecco altri liquidi) versata nei capaci serbatoi di potenti auto sportive o aeroplani da diporto potrà mai mitigare; vediamo Robert Stack compensare impotenza sessuale e complessi di colpa retaggio dell'infanzia attaccandosi a una bottiglia ogniqualvolta gli capita di cadere in preda a « raptus » autodistruttivi per poi mandarla in pezzi contro la dimora paterna. Nello stesso film Stack compie gesti inconfondibili con una bottiglia vuota di Martini in direzione della moglie (Lauren Bacall), e una relazione non consumata viene sottolineata visualmente da due beveraggi rimasti intoccati su di un tavolo, mentre Dorothy Malone fa del suo meglio per sedurre un Rock Hudson che sappiamo non darle corda, avendolo preventivamente visto versare il whisky di lei nel vaso di fiori della sua rivale (la stessa Bacall). Né simili metafore dell'illibatezza riguardano solo l'alcool: si pensi al bicchiere d'acqua che Jeanne Moureau versa ostentatamente in un vaso, durante la festa nuziale di Claude Rich, in *La mariée était en noir* di François Truffaut. Spesso invece l'acqua ospi-

ta il simbolismo di un prepotente « élan vital », come in *Fountainhead* di King Vidor, in cui potenza sessuale e potenza del genio creativo si identificano in uno stesso zampillo.
Il melodramma viene anche usato per descrivere una tragedia che non può avere completa realizzazione. Sia perché i personaggi si considerano troppo tragici (pencolando pericolosamente così verso il comico) sia perché la situazione drammatica implica una fondamentale inadeguatezza da parte di essi. In *The Chapman Report* di George Cukor e *The Cobweb* di Vincente Minnelli — due film esplicitamente connessi all'impatto tra nevrosi e organizzazione sociale, tra nozioni psicoanalitiche e ideologia americana — auto-coscienza dei personaggi e tentativi di terapia da parte di agenti dell'« establishment », quali medici e sociologhi, vengono presentati come qualcosa di tragicamente o comicamente (il che fa lo stesso) inadeguato rispetto alle situazioni che i personaggi devono fronteggiare nella loro vita quotidiana. Eroi ed eroine degradati, devono fare i conti con un fato costituito da pregiudizi, ignoranza, insensibilità, false pretese di obiettività scientifica da parte dei terapeuti. La ninfomania di Claire Bloom e la frigidità di Jane Fonda vengono viste come reazioni diverse ma dello stesso segno, ugualmente isteriche, alle pesanti pressioni ideologiche e morali che la società americana esercita sulle relazioni fra i sessi che Leslie A. Fiedler ha definito « failure of love », « embarassment before love » e « obsession with violence ».
Sia Cukor sia Minnelli mettono a fuoco quanto le contraddizioni sociali e ideologiche si riflettano nel comportamento apparentemente spontaneo dei personaggi e il modo in cui auto-commiserazione e auto-risentimento si alternino violentemente nello spingere verso azioni di tipo liberatorio che immancabilmente falliscono nell'ottenere il risultato voluto. I personaggi fanno l'esperienza di una stimmata vergognosa, come dice Thomas Elsaesser, che lo spettatore (in ragione della varietà degli episodi di *The Chapman Report* e delle analogie nel destino delle sette figure principali di *The Cobweb*) è costretto a pensare come un più ampio dilemma sociale, e a prendere coscienza di come l'individualismo non faccia che rafforzare l'alienazione e l'economia della soggettività sia soggetta agli stessi meccanismi di manipolazione e sfruttamento della forza-lavoro.
L'orchestrazione costitutiva del melodramma fa sì che questo abbracci spesso un gran numero di personaggi, legati l'uno all'altro in una configurazione complessiva ma provvisti di una propria identità tematica e di un punto di vista autonomo. Film come *Home from the Hill* (1960, A casa dopo l'uragano) di Vincente Minnelli, per esempio, non possiedono una figura centrale (anche se si può essere più o meno attratti da uno dei protagonisti, in base a meccanismi complessi di identificazione, catarsi, empatia, ecc.) ed è tipico dei vari personaggi essere plausibili nella stessa misura in cui sono relati gli uni agli altri. In questo senso film del genere sono costruiti architettonicamente e sembrano « oggetti-

vi ». Ma un film come *Homme from the Hill* dispone anche di una dimensione « soggettiva ». Se è vero che mediante una combinazione di tensioni strutturali e relazioni complicate il quadro complessivo appare retrospettivamente, quando con la coda finale di pacificazione l'edificio è completo e lo spettatore può contemplarne e riconsiderarne il modello, singole parti e articolazioni organizzate attorno a un tema centrale possono essere interpretate come forme emanate da una singola coscienza, succube di esperienze drammatiche e vani conati attivistici. Questo modello è contemplato in *Lust for Life* di Vincente Minnelli, in cui anche il corpo del film non si sottrae al processo di trasformazione in chiave soggettiva che gli imprime il protagonista Van Gogh (Kirk Douglas): si ricordino i paesaggi che con una dissolvenza vanno a coincidere con questo o quel dipinto del pittore. Per rappresentare la costruzione oggettiva delle varie opzioni e possibilità, contraddizioni morali, ideologiche e sociali che sta alla base del melodramma invece non c'è niente di meglio del titolo di un altro film di Minnelli: *The Cobweb* (La tela del ragno).
Theron (George Hamilton) in *Home from the Hill* vuole assumere responsabilità da adulto, ma nello stesso tempo rifiuta gli standard della maturità esemplati dall'aggressività mascolina del padre (Robert Mitchum) e dalla camera di questi: i muri, sovraccarichi di trofei, mostrano perfettamente la sua concezione della vita, impostata sulla caccia e sulla brama di possesso, ed evocano il mondo della foresta in cui il figlio affronta la prima tappa del suo lungo e travagliato cammino di iniziazione, quando nella sequenza della caccia al cinghiale costeggia una palude i cui miasmi pestilenziali, di un colore giallastro, sembrano farlo accedere in un mondo fantastico, legato alla sopravvivenza di un oscuro passato (la foresta è il regno ctonico, letico e ibrido del Padre). Ambientato nel Sud degli Stati Uniti il film si incentra sul conflitto tra il figlio, attaccato alla madre (Eleanor Parker), e il padre, cui quest'ultima non perdona di aver avuto un figlio bastardo (George Peppard), a tal punto di non voler più dormire con lui. Il film procede attraverso tutte le possibili permutazioni della situazione di base: i due figli si innamorano della stessa ragazza (Luana Patten), Theron la mette incinta, Rafe, il bastardo, la sposa, il padre della ragazza (Everett Sloane) non può vedere Theron a causa dei trascorsi del padre. Attraverso questo intrigo, strutturato come sistema di echi e rimandi del tema padri e figli, figli e amanti, innocenza e maturità, in un viluppo di relazioni di parentela, consanguineità, affinità naturali ed elettive, Minnelli ci dà il quadro di un contesto psicologico e sociale ben preciso, e soprattutto della collocazione che vi trovano i temi dell'adolescenza e dell'innocenza. La faticosa iniziazione di Theron è il risultato di circostanze esterne, il suo dilemma l'effetto della sua posizione sociale (quale erede legittimo delle proprietà terriere del padre, che non gradisce considerandole immeritate) e dell'educazione ricevuta dalla madre, la quale se ne è servita per metterlo in urto con il padre, la cui posizione di proprietario terriero texano e

pezzo grosso locale lo costringe a dare prova della propria virilità (compensando così la frigidità della moglie) con altre donne. La complessiva orchestrazione melodrammatica ha così la funzione di porsi come diagnosi oggettiva di un quadro sociale determinato, mentre lo sviluppo del dramma emotivo, costituito dall'esperienza immediata dei personaggi, si pone come contrappunto oggettivo (ma in realtà è ben difficile parlare di soggettivismo in un film in cui l'identità del protagonista emerge come una sorta di mosaico dai frammenti sparsi di altri personaggi e dalle numerose svolte dell'azione drammatica).
Nel melodramma le pressioni sociali sono tali, l'intelaiatura della rispettabilità borghese così rigidamente definita che il quadro delle azioni forti è limitato, mentre invece in un « western » possono essere infrante tutte le regole: si pensi a quanto più violento è il conflitto tra il padre (John Wayne) e il figlio (Montgomery Clift) in *Red River* (1948, Il fiume rosso) di Howard Hawks, anche se l'astuzia dello « script » prevede che si tratti di un figliastro; si ricordi in *The Man Who Shot Liberty Valance* (1961, L'uomo che uccise L. V.) di John Ford, come Tom Doniphon (John Wayne) possa sparare senza preavvertirlo a Liberty Valance (Lee Marvin), contravvenendo a una delle regole basilari dello statuto cavalleresco dell'eroe « western ». Nel melodramma il gesto magniloquente (ma impotente), la topica verbale o comportamentale, l'esplosione isterica sostituiscono ogni azione liberatrice, e la violenza catartica di una caccia all'uomo o di una sparatoria diventa una violenza tutta interiore, in preda alla quale i personaggi si rivoltano contro se stessi. Come il *jazz*, di cui è coevo, il melodramma cinematografico è caratterizzato dalla sincope, cioè da spostamenti della misura ottenuti introducendo in battute pari delle pseudo-battute, in modo analogo all'inciampare volutamente goffo degli « excentric-clowns » resi popolari dal genere « slapstick » (in cui tutto poggia su effetti fisici) e « screwball comedy » (dal carattere assurdo e insensato), e che costituiscono il paradigma del soggetto impacciato, impotente e per di più ridicolo (nel melodramma appare invece patetico) nelle sue reazioni davanti alla rivolta degli oggetti (nei primi due) o al condizionamento sociale (nel terzo). La configurazione drammatica rende i personaggi sprovveduti e spossessati, così devono spiarsi di continuo l'un con l'altro, dato che essi sono ai loro occhi i soli referenti e non c'è un mondo esterno su cui intervenire, una realtà dai contorni stabiliti una volta per tutte. Nel cinema di Douglas Sirk sono rinchiusi in un universo di specchi reali e metaforici (in una caleidoscopica « imitation of life ») che deformano gli obiettivi reali che essi si prefiggono. Una serie di azioni sostitutive (l'atto del bere, per esempio) crea un circolo vizioso in cui la stretta relazione tra causa e effetto è interrotta o da pensarsi in relazione a concetti freudiani come quelli di « spostamento », « posteriorità », « causalità metonimica », in cui la pienezza circolare del soggetto (l'essere è rotondo, dice Gaston Bachelard, via Parmenide) si pone come O, o rapporto di mancanza del soggetto con se stesso. Que-

sta congiunzione tra etica del capitalismo puritano e psicoanalisi è essenziale al melodramma, in quanto il discorso psicoanalitico fa da vicario e sostituto di un inammissibile discorso politico, per ragioni di censura (vale a dire che le categorie psicoanalitiche, specie nella versione più volgata, tengono il luogo delle categorie politiche). I migliori melodrammi, tuttavia, non si prestano a questo travestimento ideologico, ma si pongono soprattutto come luogo di una generalizzata simbolizzazione della vita quotidiana. Emozioni violente vengono scaricate su oggetti « sovradeterminati » sia in senso freudiano sia in senso marxista (la fanciulla « mestiza », Perla Chavez, in *Duel in the Sun*, si lascia strappare dal collo la medaglietta che le ha imposto il predicatore, segno dell'accettazione della sua « miscegenation » razziale e sessuale e dell'emancipazione dall'incubo della fornicazione: si lascerà deflorare da Lewt McCanles e porrà fine al rotolarsi nella tomba dei suoi antenati indiani). Come osserva Thomas Elsaesser, gli intrecci formano un modello circolare che in Nicholas Ray implica una variazione quasi geometrica del triangolo in cerchio e viceversa, mentre in Sirk (« nomen est omen ») il cerchio suggerisce la possibilità di una tangente che se ne allontana vittoriosamente: la coda costituita dalla relazione Hudson-Bacall che si aggiunge alla costruzione circolare di *Written on the Wind*, la corsa circolare attorno ai piloni in *Tarnished Angels*, quando l'aereo di Dorothy Malone può finalmente innalzarsi, nell'ultima immagine del film, in un cielo senza limiti (da notare che questa geometria si è arricchita grazie al titolo italiano del film, *Il trapezio della vita*, da intendersi sia in senso acrobatico sia di « surplus » di una relazione canonicamente triangolare). Questa tangente si accompagna inoltre nei film di Douglas Sirk all'emorragia di un'energia fondamentalmente innocente, di una libido muscolare o mentale che vengono fatte deviare dalla semplice e diretta soddisfazione per essere incanalate entro l'alveo di un processo generale di decadenza dell'individuo e di svalorizzazione della realtà: svalorizzazione che trova massima applicazione nella cecità che colpisce la protagonista di *The Magnificent Obsession*, nell'isolamento domestico di quella di *All That Heaven Allows* e in ogni elemento del paesaggio e del « décor » di *Sign of the Pagan*, in cui nulla vale per se stesso ma rimanda sempre ad altro, non essendo che l'oggetto della coazione a interpretare e del modello metafisico della conoscenza di vati, profeti, auguri, aruspici, maghi, dotti, papi, guerrieri: da notare che quest'ultimo film è quasi completamente girato di notte, per meglio simboleggiare il brancolare a tastoni dei personaggi in un universo ostile da decifrare alla luce dei lampi che squarciano il cielo, abbattono querce secolari, fungono da segnali degli intrighi orditi dagli Dèi.

Tornando all'impatto tra etica del capitalismo puritano e nozioni psicoanalitiche vale la pena di osservare come il cinema hollywoodiano classico abbia accolto queste ultime in maniera fantastica (da mettere in relazione alla tradizione del romanzo gotico e del « tale of terror »), attraver-

so un ciclo di film inaugurato forse dal primo successo americano di Alfred Hitchcock, *Rebecca* (1940, La prima moglie), attraversato da un'ambigua e obliqua indicazione di frigidità femminile quale fattore di strane manie persecutorie di violenza carnale e di morte, masochistiche « rêveries » e incubi notturni che prefigurano il marito come un sadico assassino. Il film non era che la proiezione di un'angoscia di carattere isterico e dei suoi meccanismi di identificazione e questa angoscia era la stessa che si faceva risentire in tutta una serie di film imperniati sul « suspense » creato dal dubbio se la donna sta soltanto immaginando tutto o se invece il marito nutre davvero propositi criminali circa la sua sorte:: *Notorious* (1946, Notorious, l'amante perduta), *Suspicion* (1941, Sospetto), entrambi di Hitchcock, *Undercurrent* (1946, Tragico segreto) di Vincente Minnelli, *Gaslight* (1944, Angoscia) di George Cukor, *Secret Beyond the Door* (1948, Dietro la porta chiusa) di Fritz Lang, *Whirlpool* (1950, Il segreto di una donna) di Otto Preminger, *Woman on the Beach* (1947, La donna della spiaggia) di Jean Renoir, *Sorry, Wrong Number* (1948, Il terrore corre sul filo) di Anatole Litvak, ecc. Tutti film che si situano nel filone femminista costituito dai film interpretati in quegli anni da Bette Davis, Joan Crawford, Ann Sheridan e Barbara Stanwick, in rotta con un mondo sorretto dagli uomini in una serie di melodrammi, « true-life-stories » e « soap operas » imperanti durante gli anni della seconda guerra mondiale e concepite apposta per il vasto pubblico femminile, composto di donne rimaste sole, senza i loro mariti, figli e amanti andati al fronte, e desiderose di prodotti evasivi che culminano in *Tender Comrade* (1943, Eravamo tanto felici) di Edward Dmytryk e *Since You Went Away* (1944, Da quando te ne andasti) di John Cromwell. *Tender Comrade*, scritto da Dalton Trumbo, presentava una frotta di mogli rimaste a casa mentre i loro rispettivi mariti combattevano al fronte. Le mogli erano operaie che lavoravano in fabbrica e il film conteneva (grazie all'apporto di Dalton Trumbo) tenui quanto inediti spunti comunisti. In *Since You Went Away* viene descritta « la storia di un'invincibile fortezza, la casa americana », come avvertiva un sottotitolo magniloquente. I personaggi erano i componenti la famiglia Hilton, Claudette Colbert, le sue figlie, Shirley Temple e Jennifer Jones, Hattie MacDaniell, la governante e il bulldog Soda. Tim, il capofamiglia, è andato in guerra, lasciando una moglie leale che è l'epitome di Mrs. America 1943 e una casa in cui tutto si distingue per il suo aspetto lindo, pulito, igienico, intoccato. Da notare che questo genere di opere era anche determinato da ragioni commerciali, economiche e politiche: oltre che titillare il pubblico femminile corrispondeva a una produzione autarchica, in quanto — data la guerra — Hollywood non poteva più esportare film in paesi come la Germania, l'Italia, ecc. Ciò condusse a un « revival » della celebrazione delle virtù rurali della nazione in cui si distinsero soprattutto la M.G.M. (lo « studio » che aveva sotto contratto il minor numero di registi di origine europea).

Ma le propaggini del filone femminista non si fermano qui: esse comprendono anche il « psychological thriller » di quegli anni popolato di uno stuolo di « femmes fatales », « dark ladies », donne castratrici, vagine dentate, in cui frigidità, astensionismo e angoscia sessuale danno luogo all'eclissi della figura della Vergine Perseguitata, « Black melodramas » in cui l'insorgenza della « femme fatale » incarna due minacce: quella dell'aggressione sessuale e quella della morte. Mentre dietro il fascino della maliarda si scopre un'avvelenatrice, il mondo del sesso e quello della morte diventano tutt'uno (come nella tradizione del romanzo sentimentale e del romanzo gotico il commercio sessuale è sempre una guerra, ma adesso le parti si sono invertite). *The Paradine Case* (1946, Il caso Paradine) di Alfred Hitchcock presenta un personaggio femminile (Alida Valli) di cui sarebbe stato fiero anche il Wedekind del « Vaso di Pandora »; da notare che nel film omonimo dell'europeo Pabst (1928, Lulù) si assisteva all'incontro dei due archetipi dell'aggressione sessuale: Lulù, la versione femminile, e Jack the R(ip)a(p)er, la versione maschile. *The Strange Affaire of Uncle Harry* (1945) mostra una piacevole e simpatica famiglia della Nuova Inghilterra: lo scapolo George Sanders e le sue due sorelle, Geraldine Fitzgerald e Moyna MacGill. Quando lo scapolo si innamora di una ragazza, la sorella minore impazzisce di gelosia e dando sfogo ai propri desideri incestuosi repressi si adopera in tutti i modi per provocare la rottura della relazione del fratello e al termine di tanti sforzi va a finire sul patibolo. In *Woman in the Window* (1944, La donna del ritratto) e *Scarlet Street* (1945, Strada scarlatta) di Fritz Lang, Edward G. Robinson impersona personaggi soli, depressi e insoddisfatti sessualmente che diventano vittime, o pagano le conseguenze, della seduzione da parte di una procace Joan Bennett. *The Strange Love of Martha Ivers* (1946, Lo strano amore di Martha Ivers) di Lewis Milestone racconta la storia di una donna (Barbara Stanwick) che con l'aiuto di un vecchio amico d'infanzia si prepara ad uccidere il marito. Lo stesso intrigo ritroviamo in *Double Indemnity* (1944, La fiamma del peccato) di Billy Wilder, in cui Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwick), seduce un assicuratore (Fred MacMurray) allo scopo di uccidere il marito e riscuotere il premio dell'assicurazione. Lasciatosi infatuare dalla femmina tentatrice, l'assicuratore asseconda i suoi piani ed escogita un complicatissimo « modus operandi ». Dopo il delitto i due non si fidano a farsi vedere assieme e si incontrano alla spicciolata nei supermercati o arrischiano qualche telefonata. Tutto non è andato per il verso giusto e i due si auto-distruggeranno in un rapporto privo di qualsiasi traccia di amore, dominato soltanto dalla rapacità e dall'omofagia (epitome dei rapporti sociali secondo la tipica cattiveria e critica sociale di Billy Wilder), e grazie anche all'intervento di un instancabile segugio delle assicurazioni, Keyes (Edward G. Robinson). Altra storia simile è quella di *The Postman Always Rings Twice* (1946, Il postino suona sempre due volte) di Tay Garnett, basato su una storia di James Cain (autore

anche della storia originale di *Double Indemnity*), portata sullo schermo già due volte, in *Le Dernier Tournant* (1939) di Pierre Chenal e *Ossessione* (1942) di Luchino Visconti. Il tema della donna fatale ricorre anche in *Temptation* (1946) di Irving Pichel, basato sulla vicenda di una donna (Merle Oberon) che, nell'atmosfera decadente e incline alla necrofilia dell'Egitto dei primi del secolo, per soddisfare le proprie ambizioni, avvelena il marito. Un'altra avvelenatrice appare in *Ivy* (1947, La sfinge del male) di Sam Wood. In *So Evil My Love* (1948) di Lewis Allen, Olivia Sacret (Ann Todd) decide di lasciarsi alle spalle la vita ingrata che sta facendo e di impegnarsi in una carriera di lussuria con un artista (Ray Milland). Tenta di estorcere denaro al datore di lavoro, tradisce amici e benefattori e alla fine uccide anche il suo amante (che fa la fine che si merita in nome dell'anti-intellettualismo tipico dell'anima americana). In *Leave Her to Heaven* (1945-46, Femmina folle) di John Stahl, Gene Tierney impersona Ellen, una donna che fa annegare (come tentava la Donna di Città di *Sunrise* dell'europeo Murnau) l'ostacolo frapposto alla soddisfazione della propria passione, il giovane cognato (Darryl Hickman), in un lago. In *Summer Storm* (1944) di Douglas Sirk, Linda Darnell impersona una « femme fatale » senza cuore che fa girare la testa a un dissoluto conte russo, un magistrato e non esita a tradire il contadino che ha sposato. Inoltre in *Cat People* (1942) di Jacques Tourneur (prodotto dal mitico Val Lewton per la R.K.O.) si assisteva alla trasformazione di un personaggio femminile in un felino omicida: il film è la storia di Irene Dubrovnik (Simone Simon), una ragazza di origine balcanica che lavora come disegnatrice di moda a New York e che evoca il suo « Doppelganger » sotto forma di gatto. Nel film ci sono quattro aggressioni della Donna-Gatto; la prima ha luogo per le strade deserte della città di notte, la seconda in una piscina remota e abbandonata, la terza in un ufficio avvolto dall'oscurità e il quarto nel suo appartamento, quando uccide lo psichiatra che si occupava del suo caso. Ma il film che meglio mostrava l'evoluzione dalla linda e irreprensibile Mrs. America alla « femme fatale », dalla casalinga alla divoratrice di uomini era *Blonde Venus* (1932, Venere bionda) di Joseph von Sternberg, in cui durante un numero di varietà si vedeva Marlene Dietrich apparire sul palcoscenico camuffata da gorilla (vedremo in seguito come il gorilla — King Kong e Mighty Joe Young — si sia posto nel genere fantascienza come metafora smisurata e teratologica dell'Aggressore Sessuale maschile), celebrando iperbolicamente il sogno più delirante di androginia implicito nel tema della « femme fatale ». Il che non è sfuggito ad Howard Hawks che in *I Was a Male War Bride* (1949, Io ero uno sposo di guerra) ha dato fondo a tutto il proprio furore misogino e sbeffeggiato la fondamentale ambiguità che sta al centro del filone femminista, sia nella versione del « black melodrama » sia in quella più edificante del « women's film » (in questo caso era proprio il secondo l'oggetto di una satira corrosiva). Così come con la stessa rabbia e cattiveria hanno trat-

tato la « femme fatale » Orson Welles in *The Lady from Shangai* (1946), prendendo letteralmente a calci e paragonando a uno squalo antropofago la massima « pin up » dell'epoca, Rita Hayworth, e Stanley Krubrik in *Lolita* (1962), nel più derisorio dei ribaltamenti del culto dell'infanzia e delle immagini di purezza e innocenza ad essa legate, secondo la tradizione della religione del cuore e del romanzo sentimentale.

L'intero sottogenere femminista, in tutte le sue articolazioni, può essere visto come uno sviluppo delle « confession stories » e storie di vita vissuta che fecero la loro apparizione subito dopo la Depressione, quando sulla scia di Helen Twelvetrees, tutta una serie di figure muliebri dai trascorsi poco edificanti si misero a raccontare ciò che avevano fatto in quegli anni oscuri, come erano diventate prostitute, « gold diggers » e tenutarie di bordelli (vedi il romanzo autobiografico « Case chiuse » di Polly Adler). Il più delle volte queste confessioni erano polpettoni strappalacrime, ma bastava sostituire i toni edulcorati con i più tetri e squallidi dettagli della realtà e trasformare l'auto-commiserazione e il desiderio di auto-giustificazione in dubbi e sospetti per creare le condizioni di possibilità del « black melodrama ».

Di fatto, prima dell'affermarsi del romanzo sentimentale, la cultura occidentale abbondava di figure di donne voraci e distruttive: Taide, Clèopatra, Lilith. Ma queste erano soltanto archetipi da esorcizzare o che avevano la funzione di rappresentare i piaceri della carne. Con l'apparizione delle confessioni e delle storie di vita vissuta durante il periodo nero della Depressione, l'America venne messa davanti, non tanto a una riattualizzazione o una recrudescenza di quei modelli ortodossi di femmine concupiscenti e lussuriose, ma piuttosto a una loro trasformazione radicale. Taide, Cleopatra, Lilith si accontentavano di dare sfogo alla loro lussuria, non ne facevano una lussuria programmatica, né la sbandieravano come mezzo di promozione sociale. Ciò che traumatizzò l'anima americana fu soprattutto la sfida contenuta nella dichiarazione di indipendenza sessuale delle varie « flappers » (il cui carattere androgino non sfuggì in Italia, dove il termine venne tradotto con « maschiette ») e « gold diggers » (che — « nomen est omen » — significa cercatrici d'oro).

BIBLIOGRAFIA

Opere di cinema

Baxter, John: *Hollywood in the Thirties.*

Douchet, Jean: *Alfred Hitchcock.*

Durgnat, Raymond: « Ways of Melodrama », *Sight & Sound*, August-September 1951; « The Family Tree of the Film Noir », *Cinema* n. 6 & 7, August 1970.

Elsaesser, Thomas: « Tales of Sound and Fury- Observations on the Family Melodrama », *Monogram* n. 4, 1972; « Sirk on Sirk » (*ibid.*).

Hallyday, Jon: « Douglas Sirk's *All That Heaven Allows* », *Monogram* n. 4, 1972; *Sirk on Sirk*, Cinema One.
Higham, Charles; Greenberg, Joel: *Hollywood in the Forties.*
Joannides, Paul: « Two Films by Douglas Sirk », Cinema n. 6 & 7, August 1970.
Morse, David: « Every Article on the Cinema Ought to Talk About Griffith », *Monogram* n. 4, 1972.
Metz, Christian: *Semiologia del cinema.*
Scotto, Ugo: « Un film ancora sconosciuto », *Cinema 60* n. 83-84, 1971.
Sirk, Douglas: intervista con J. L. Comolli, *Cahiers du Cinéma* n. 189.

Varie:

Fiedler, Leslie A.: *Love and Death in the American Novel.*
Hauser, Arnold: *Storia sociale dell'arte.*
Horkheimer, Max; Adorno, Theodor: *Lezioni di sociologia.*
Löwith, Karl: *Da Hegel a Nietzsche.*
Lukacs, Gyorgy: *Breve storia della letteratura tedesca.*
Nietzsche, Friedrich: *Nascita della tragedia.*
Praz, Mario: *Storia della letteratura inglese.*
Szondi, Peter: *Teoria del dramma moderno.*

Con il « western », il genere cinematografico tipicamente americano, il tema dell'innocenza e della verginità si estende da un singolo personaggio a un intero paese, l'America abbracciata dalla mitica Frontiera. Spesso quando un genere emigra da una cultura all'altra si assiste a un processo di rivivificazione: è quanto è accaduto nel « western » italiano grazie agli sforzi di Sergio Leone, i quali non si limitano alla ricerca di potenti effetti di stilizzazione ma anche a una ricerca di maggiore realismo e verosimiglianza storica, punto di partenza per una messa al posto di comando della lettura critica e non della leggenda.

Il mito della Frontiera è stato così descritto da Henry Nash Smith nel suo studio « Virgin Land: the American West as Symbol and Myth »: « Con questo siffatto movimento in direzione ovest venne posta in essere una nuova comunità. Queste comunità si dedicarono non alla marcia in avanti ma alla coltivazione della terra. Esse ararono la terra vergine e la trasformarono in terra coltivata, e la grande Vallata dell'Interno del paese fu trasformata in un giardino: il Giardino del Mondo, per l'immaginazione. L'immagine di questa vasta e sempre crescente società agricola nell'interno del continente divenne uno dei simboli dominanti della società americana del diciannovesimo secolo — una rappresentazione collettiva, un'idea poetica (come Tocqueville aveva osservato agli inizi della decade 1830-40) che stava a definire la promessa della vita americana. Il simbolo dominante del giardino abbracciava un grappolo di metafore che stavano ad esprimere fecondità, crescita, incremento e una felice condizione del lavoro sulla terra, incentrate tutte sulla figura eroica del colono con la suprema arma agraria saldamente in pugno, il vomere sacro ».

Era stato James Fenimore Cooper, con i suoi « Leatherstocking Tales », ad inventare il genere in letteratura, il prototipo di ogni successiva epopea basata sulle scorribande di indiani e « cow-boys », dando libero svolgimento al tradizionale confronto tra l'Europa e l'America, oggetto del meno spensierato « ambassadorial novel ». Nessun dubbio, per Cooper, che fosse l'America ad uscirne vittoriosa. Ma, nell'ingenua metafisica dell'innocenza di Cooper, Europa ed America (si trattava di superare il complesso di colpa legato alla rivolta contro la madre patria) non erano fatti di geografia più di quanto pellirosse e « yangsees », visi pallidi, non fossero fatti di etnografia: il gioco delle nazioni e delle razze cedeva infatti il passo alle vicissitudini di altre categorie: corruzione e innocenza, sofisticazione e ingenuità, estetica e moralità. La dialettica

tra tutte queste coppie dicotomiche trova la massima illustrazione in *Northwest Passage* (1940, Passaggio a Nord- Ovest) di King Vidor, in cui l'artista « easterner » Robert Young affronta un faticoso processo di iniziazione e di americanizzazione affrontando la rugosa realtà della Frontiera al seguito del Maggiore Rogers (Spencer Tracy) e dei suoi « trappers », voltando le spalle allo spento e snob « décor » del New England.
Nel « western » l'assunzione di un mondo aperto e di grandi spazi è quasi assiomatica e quest'apertura ha grande risonanza anche in quelle opere del genere che trattano temi tipicamente melodrammatici e situazioni più anguste e familiari: le complesse relazioni padre-figlio in *Red River* di Howard Hawks, *The Left Handed Gun* di Arthur Penn e *The Lawless Breed* di Raoul Walsh, il tema di Caino e Abele in *Winchester '73* di Anthony Mann, la dialettica tra virilità e fissazione materna in alcuni « western » di Jacques Tourneur, *Great Day in the Morning* e *Wichita,* le situazioni traumatiche e allucinatorie in *Pursued* di Raoul Walsh, la ricerca della madre patria in *Run of the Arrow* di Samuel Fuller. In tutti questi film l'azione del protagonista può intervenire attivamente nonché positivamente sulle situazioni in cui viene a trovarsi. Il mondo del « western » è un mondo in cui i passi e i gesti dell'eroe definiscono il suo destino. Ovvio che il tema del viaggio e dell'itinerario si sia posto come tema principale, in questo « bildungsroman » di un'intera nazione.
Ad implicare l'idea del viaggio, dell'itinerario e della migrazione è soprattutto la carovana dei pionieri. *The Covered Wagon* (1923, I pionieri) di James Cruze, basato su un romanzo di Edna Ferber, ci restituisce tutta la dimensione epica del polverone suscitato dal fatidico grido « Go West! ». *Wagon Master* (1950, La carovana dei mormoni) di John Ford, raccontando le peripezie di un gruppo di mormoni, in viaggio dall'Utah verso l'Arizona, unisce alla ricerca della fertile Sun Valley quella della mitica Terra Promessa. Tipico dei « western » caratterizzati dalla presenza della carovana è attenuare la propria sorda misoginia: in *Westward the Women* (1950, Donne verso l'ignoto) di William A. Wellman si assiste alla riabilitazione di un gruppo di ex-prostitute (l'esatto « pendant » del tema melodrammatico del « descent to a brothel ») che all'occorrenza sanno trasformarsi in spavalde e redente colonizzatrici; in *The Man from the Alamo* 1953, Il disertore di Forte Alamo) di Budd Boetticher un gruppo di donne alla guida di una carovana sa validamente resistere all'assalto di una banda di predoni. Oltre a mitigare la misoginia implicita nel genere, il tema dell'esodo ha l'effetto di mitigare il suo fondamentale razzismo: il che succede in quei film basati su dignitose figure di donne indiane che non sono da meno dei loro uomini nell'affrontare una fuga disperata dalla riserva, come accade in *Devil's Doorway* (1950, Il passo del diavolo) di Anthony Mann, *Apache* (1954, L'ultimo Apache) di Robert Aldrich e *Cheyenne Autumn* (1964, il grande sentiero) di John Ford. Ma si cela qui l'ambiguo suggerimento di una perfetta integrazione

tra le donne in marcia e le asperità del percorso, garantita da una comune natura selvaggia.

Altra forma in cui si pone il tema del viaggio è quello del trasporto del bestiame, legato alla crescita economica del paese. Il pioniere cede qui il passo al « ranchero » e al « cow-boy » e la carovana alla mandria che si snoda per miglia e miglia, vibrante di zoccoli, sollevando nugoli di polvere, lungo piste infide in direzione delle « cow-towns », Wichita, Dodge City, Abilene, punto di partenza per i mattatoi dell'Est e del Middle West. In testa alla mandria cavalcano i due « pointers » che stabiliscono l'andatura del bestiame, forzandone o rallentandone il passo, e che decidono il da farsi nei casi d'emergenza, come un'imboscata, il guado di un fiume o una « stampede ». Ai fianchi della mandria, disposti a lunghi intervalli, cavalcano i fiancheggiatori che tengono serrato il bestiame sui lati e recuperano i capi che se ne allontanano. Dietro la mandria, i « green hands », i novellini, mangiano la polvere sollevata da migliaia di zoccoli in movimento. Più indietro sta la « remuda », un branco dagli ottanta ai cento cavalli che segue la mandria durante il viaggio sulla pista in modo che i « cow-boys » abbiano sempre cavalli freschi a disposizione. Tra la mandria e la « remuda » arranca il « chuck wagon », il carro del cuoco, il quale, verso sera, accelera l'andatura in modo da precedere gli altri al campo e preparare la cena da consumarsi al suono della prima di tutta una serie di canzoni, che lungi dal porsi come elemento esornativo, come insegna il recente *The Culpepper Cattle Company* (1971, Fango, sudore e polvere da sparo) di Dick Richards, hanno la funzione di tranquillizzare il bestiame durante la sosta notturna.

È proprio in un film imperniato sul trasporto del bestiame, *Red River* di Howard Hawks, che il mito libertario della Frontiera mostra tutta l'ambiguità della giovane democrazia americana: le sembianze benevole dell'allevatore Tom Dunson (John Wayne) lasciano scoprire la maschera del bieco tiranno, in preda alla stessa compulsione del Capitano Ahab di Melville. Ciò non deve sorprendere: i film imperniati sul trasporto del bestiame sono soprattutto il luogo in cui si afferma la proprietà privata, esemplata dal marchio rovente che viene impresso sui vari capi. Ma secondo l'idealismo agrario implicito nel genere non ci troviamo mai davanti a conflitti di lavoro tra capo-mandria e salariati. Il genere non può fare a meno di registrare forme inespresse di conflittualità in seno alla distribuzione delle ricchezze (in *Red River* vediamo lo stesso Dunson affermare il proprio diritto di proprietà su un territorio con la forza e a scapito dei messicani che ne vengono espropriati) e alla divisione del lavoro: ma astutamente le sposta dal gruppo dei mandriani (allevatore capo-mandria e « cow-boys » sono su di uno stesso piano, sono vestiti uguali, i.e. *sono* uguali) al rapporto tra questi e gli uomini d'affari dell'Est, in nome di un omaggio alle virtù rurali della nazione e una sorda polemica anti-urbana che percorre tutta la cultura americana. Conflitti tra mandriani e astuti affaristi (è soprattutto l'iconografia a sopportare

il peso dell'urto: da una parte polverosi vaccari con il loro « stetson », la loro « bandana », i loro « chaps », dall'altra azzimati omiciattoli che sporgono da imponenti scrivanie succhiando avidamente grossi sigari accuratamente tagliati in punta con lo speciale attrezzo che penzola assieme all'orologio dal taschino del panciotto) vengono esemplati in *The Tall Men* (1955, Gli implacabili) di Raoul Walsh. In *The Man Who Shot Liberty Valance* di John Ford, senz'altro uno dei « western » meno inclini alla leggenda, viene ventilata l'idea di una lotta tra le classi (da una parte i grandi allevatori alla Starbuckle, con il loro codazzo di politicanti e provocatori, dall'altra i piccoli proprietari). In altri film si ha invece l'iscrizione della lotta per i pascoli (apparizione del filo spinato come in *The Man Without a Star* di King Vidor) e di conflitti tra allevatori di bovini e di pecore (vedi *The Sheepman* di George Marshall).
In *Western Union* (1941, Fred il ribelle) di Fritz Lang, da un romanzo dello specialista Zane Grey, le tappe dell'itinerario sono scandite dalla messa in opera dei pali e dei fili del telegrafo da Omaha a Salt Lake City negli anni attorno al 1860.
Temi anti-urbani e anti-industriali si accentuano nei film basati sulla costruzione delle grandi ferrovie transcontinentali , *The Iron Horse* (1924, Il cavallo d'acciaio) di John Ford e *Union Pacific* (1938, La via dei giganti) di Cecil B. DeMille, in cui si assiste da una parte alla glorificazione del progresso rappresentato dalla strada ferrata e dall'altra alla denuncia dell'ambivalenza della civiltà e del « boom » economico rappresentata dal triste codazzo di binari, bulloni e traversine: prostitute, giocatori di professione, speculatori e avventurieri. La rottura e lo scarto tra il vecchio Ovest e le nuove sorti della civiltà sono magistralmente esemplati in *The Last Train from Gun Hill* (1959, Il giorno della vendetta) di John Sturges, in cui alla fine si vede Matt Morgan (Kirk Douglas) mettere piede sulla predella del treno, dopo aver ucciso il proprio amico Craig Belden, e congedarsi da Gun Hill, la Collina degli Stivali: nessun dubbio che mettendo piede sul treno volterà le spalle al vecchio e barbaro codice del West rappresentato dallo « shawdown » da cui, per l'ultima volta, è appena uscito vincitore, vendicando così la morte della moglie.
Temi anti-urbani e anti-industriali si ritrovano anche in relazione all'apparizione delle miniere, come succede in *The Far Country* (1955, Terra lontana) e *Bend of the River* (1952, Là dove scende il fiume) di Anthony Mann e *Guns in the Afternoon* (1962, Sfida nell'Alta Sierra) di Sam Peckinpah. Se il triste codazzo della ferrovia era costituito da prostitute, giocatori, biscazzieri, speculatori e avventurieri quello delle miniere, una volta esaurite, è dato dal corteo funerario delle varie « ghost-towns » o città fantasma che si profilano sinistramente nel paesaggio assolato del West.
L'apparizione delle « ghost-towns » introduce nel mondo del « western » fosche tinte che soltanto di rado si lasciano individuare. Eppure già nel 1840 Edgar Allan Poe ve le aveva fatte trapelare, in polemica dichiarata

con i « Leatherstocking Tales » di James Fenimore Cooper, con il suo lungo racconto « Il diario di Julius Rodman », apertamente ricalcato sui resoconti dei viaggi nell'interno del paese di due famosi esploratori, Lewis e Clark (che si incontrano nel « pre-western » *I due capitani*, impersonati da Charlton Heston e Fred MacMurray). Oggetto del racconto di Edgar Allan Poe è un periglioso viaggio attraverso le Montagne Rocciose che si presta alla descrizione di una cannibalica lotta per la sopravvivenza nella più barbara delle « wilderness » (*Men in the Wilderness* suona il titolo di un recente « pre-western » di Richard C. Sarafian, determinato da un analogo progetto).

Di fatto la barbarie è il lato oscuro dell'infanzia dell'America, ed è da essa che traeva origine il cosiddetto codice del West. Scriveva nel secolo scorso William Gilmore Simms nella prefazione al suo « Charlemont »: « La popolazione di un paese di frontiera... sparpagliata su un vasto territorio, dove di rado ci si incontra, fa sentire la mancanza di scambi sociali; e questo tende ad abbattere molte delle barriere che convenzioni rigorose stabiliscono per la protezione del sesso e delle caste della società... Naturalmente ne consegue che vengano di frequente eluse od oltraggiate, e che altrettanto naturalmente i risentimenti si facciano acuti, aspri e vendicativi ».

I costumi sessuali del West erano il risultato di uno strano incontro: da una parte il puritanismo più acceso, dall'altra la violenza che presiedeva ad ogni atto della vita quotidiana. Era impossibile nel West mettere completamente in pratica il comandamento biblico che diceva di trasformare le spade in aratri. Ci si trovava perciò davanti a un conflitto insanabile tra gli insegnamenti della religione, che restringevano al massimo le libertà, e la legge del più forte. La forma estrema della violenza, la violenza carnale, era una realtà che l'uomo del West doveva fronteggiare tutti i giorni. È per questo che in numerosi « western » vediamo personaggi pronti a fare fuoco sulle loro donne, o a passare loro una pistola, in caso di attacchi da parte degli indiani, per risparmiarle da una sorte peggiore della morte. Si ricordi John Carradine che fa elargizione di un « revolver » a Louise Platt, in *Stagecoach* (1939, Ombre rosse) di John Ford. È in questo senso che il « western » può essere letto come luogo di isterizzazione del divieto della promiscuità sessuale e razziale. Dei due caposaldi su cui poggia la civiltà occidentale, purezza razziale e monogamia, è soltanto a quest'ultimo che il « western » concede di essere abbattuto (vedi i casi di poligamia contemplati in quelle opere dove appaiono i mormoni). Segno che è sul primo che si concentrano le maggiori resistenze e i più pressanti meccanismi di difesa.

Il tema della promiscuità razziale e sessuale trova applicazione in *Duel in the Sun*, dove non a caso questa porta alla distruzione di tutti i personaggi che se ne rendono colpevoli: il padre di Perla Chavez (che ha sposato una mezzo-sangue indiana), la fanciulla nata da loro e Lewt. Da notare l'astuzia del « plot » che ha voluto che a fianco di Lewt si trovi

il fratello Jesse (Joseph Cotten), il quale non cederà alle lusinghe dell'abbronzata e selvaggia fanciulla « mestiza » dai lunghi capelli scuri per preferirle la bionda e raffinata vergine protestante dell'Est, quasi ad adombrare il mito di Caino e Abele.

Se in moltissimi « western » la figura dello « scalper » non è che una riattualizzazione di quella del « raper », l'aggressore sessuale della tradizione del romanzo sentimentale (anche qui esso rappresenta il passato contrapposto a un successivo sviluppo della civiltà, uno stadio più arretrato nella vicenda dell'evoluzione sociale), spesso la figura della Vergine Perseguitata, senza macchia e temperata dalla religione può pericolosamente assumere l'aspetto lubrico della « dark lady » tipica della fase successiva di quella tradizione, il romanzo gotico. Tutto ciò rivela una fondamentale ambivalenza nei confronti della vita istintuale ed affettiva, del sesso e della natura. Il pioniere non soltanto contende la Vergine senza Macchia al cattivo pellerossa, cerca soprattutto di impedirgli di farne una donna sessuata. Così che questa forma inedita di relazione triangolare si stabilisce in un nuovo « Liebestod ».

È quanto accade in *The Searchers* (1956, Sentieri selvaggi) di John Ford, in cui vediamo la bionda Lucy preferire la morte piuttosto che l'assunzione della propria sessualità nella promiscuità, mentre la bruna Debbie (Natalie Wood) si trasforma in una donna, da bambina che era, nell'ambito del commercio sessuale e razziale con il capo pellerossa che ne fa una delle sue numerose mogli. È di qui che nasce l'ossessione di John Wayne, che non si darà pace finché non avrà posto fine a quella relazione immonda. Così lo vediamo percorrere la Frontiera in lungo e in largo alla ricerca di Natalie Wood, da ricacciare nella tomba come se si trattasse di un vampiro. Anche qui un'astuzia del « plot » vuole che vi sia un effetto di raddoppiamento: Jeffrey Hunter sposa una « squaw » indiana ma si guarda bene dal consumare il matrimonio (il parallelismo della relazione Jeffrey Hunter/« squaw » e di quella Natalie Wood/capo indiano non fa che rincarare il carattere di lubricità della seconda: la « squaw » è a dir poco assai poco invitante e caratterizzata come personaggio stupido e fastidioso, e lo scopo di questi attributi è quello di affettare e rimbalzare sulla relazione ragazza bianca/pellerossa). Alla fine del film l'intransigenza puritana di John Wayne viene meno e la ragazza risparmiata, ma tutto ciò non impedisce che anche *The Searchers* si iscriva nel progetto fondatore del « western » di screditare le vittime del genocidio dei bianchi.

È il complesso di colpa per aver sterminato gli indiani che si fa risentire in opere tardive come *Little Big Man* di Arthur Penn (lo stesso che stava alla base di « Dovuto agli Irochesi » di Edmund Wilson). Ma il film in cui questa vicenda dell'anima americana si fa risentire maggiormente è *The Stalking Moon* (1968, La notte dell'agguato) di Robert Mulligan, in cui la figura dell'indiano assetato di vendetta (per avergli portato via la donna bianca che aveva preso con sé e il figlioletto nato dalla relazione

promiscua) si ricongiunge a quella dei foschi eroi vendicatori alla Melmoth così tipici del romanzo gotico e il « western » al più classico « tale of terror ». Sbaglierebbe chi volesse considerare questo film come opera razzista (basti pensare agli episodi dell'acquisto del biglietto del treno e della guida indiana al servizio dei bianchi che insegna a contare al piccolo mezzosangue « Asso, due, tre, quattro... », quali esempi dell'assurdità del mondo dei bianchi espropriatori e della brutale realtà della colonizzazione); si tratterebbe piuttosto di prenderlo come un'opera singolare, in cui più che le vicende dei singoli personaggi sono importanti quelle degli universi formali di cui normalmente fanno parte.

È merito di *Posse from Hell* (1960, Sparatoria infernale) di Herbert Coleman (scritto dallo specialista di romanzi « western » Clair Huffaker) aver affrontato le conseguenze della violenza carnale nella società puritana dell'epoca, in cui la donna che ne era stata vittima veniva trattata come se fosse stata contaminata in maniera irreparabile: parte del film si concentra sulla riscoperta della vita da parte della tenace Zohra Lampert.

Nel « western » spesso viene ammessa la possibilità che non siano solo gli indiani a violentare, ma anche i bianchi. Un'astuzia del « plot » vuole allora in questo caso che la vittima della violenza carnale sia un'indiana (il che cela un dubbio impasto di cinismo e di razzismo), come succede in *The Last Wagon* (1956, L'ultima carovana) di Delmer Daves, il già citato *Last Train from Gun Hill* di John Sturges e *Bravados* (1958) di Henry King.

Dopo aver trattato questo fosco « Liebestod » è venuta ora di dire che il « western » si pone soprattutto come luogo di una radicale misoginia. A questo proposito André Bazin ha analizzato il film *The Outlaw* (1943, Il mio corpo ti scalderà) di Howard Hughes (in parte realizzato da Howard Hawks), riscontrandovi un tema ben preciso: quello della donna e del cavallo. Si tratta di un'antitesi consolidata all'interno della quale il cavallo incarna tutto ciò che vi è di libertà, infanzia, innocenza, erranza, burbera lealtà nell'anima solitaria dell'uomo del West, mentre la donna sta ad esprimere la cattiva china, la tentazione di una dimora fissa, la rinuncia al combattimento, il pericolo della caduta nelle mollezze della vita, l'accettazione della sessualità, il tradimento dell'amicizia virile. Questa antitesi, che sembra ispirata da una mitologia della virilità nel parsifalismo e da tratti misogini cui non è estraneo il matriarcato, trova radici nelle condizioni materiali di esistenza dei pionieri e in una mentalità puritana che a sua volta rinvia a determinati condizionamenti sociali e a costellazioni psicologiche o psicoanalitiche facenti capo al fantasma della « monta », o meglio all'alternativa tra due tipi di « monta ».

Il film dove forse maggiormente si trovano all'opera questi tratti misogini è *Jubal* (1955, Vento di terre lontane) di Delmer Daves, in cui l'amicizia virile tra il « saddle bum » (« cow-boy » privo di lavoro fisso che cavalcava di « ranch » in « ranch ») Glenn Ford e l'allevatore Ernest Bor-

gnine viene guastata ad opera dell'insoddisfatta e infedele moglie di quest'ultimo, la bruna Felicia Farr. Ford sarà perfino costretto ad uccidere Borgnine, a scopo di legittima difesa, dopo che la moglie ha riferito al marito (mentendo) di averlo tradito con lui. Il che darà luogo a nuove sventure (Ford rischia di essere linciato), finché la fedifraga non avrà pagato con la vita il proprio bovarismo e il bovaro Ford trovato il suo ideale di donna nella Vergine Bionda aggregata a una colonia di pii pionieri mitigati dalla religione.
Era stato Owen Wister a rendere molto popolare in « The Virginian » il tema del confronto tra i valori maschili del codice del West e i valori femminili della non-violenza e della salvaguardia della moralità. « The Virginian » si basava infatti su un « cow-boy », una maestrina e il conflitto etico che interveniva a separarli. Gli impegni d'onore del « cow-boy » che non poteva tirarsi indietro di fronte a un duello e gli impegni della maestrina nei confronti della non-violenza e della pietà cristiana non potevano non entrare in conflitto, mettendo fine alla possibilità di matrimonio che era stata ventilata all'inizio del romanzo. Il fatto è che il Discorso della Montagna vanamente aveva cercato di debellare il codice del West, e « The Virginian » sapeva trarre tutte le conseguenze di questa dialettica: da una parte la gentile « easterner », dall'altra il rude primitivo e il suo sogno di un mondo dove gli uomini fossero veramente uomini. Ritroviamo questo tema nel conflitto che oppone Gary Cooper a Grace Kelly in *High Noon* (1952, Mezzogiorno di fuoco) di Fred Zinneman e in *The Misfits* (1961, Gli spostati) di John Huston. Nel primo il « cow-boy » non si lascia ridurre alla ragione dalla donna che incarna la tutela della moralità (anche perché questa non dispone dell'arma del ricatto di piantarlo, dato che i due sono sposati ancor prima che nasca il conflitto). Nel « plot » di « The Misfits » di Arthur Miller si assiste a un curioso rovesciamento, il trionfo dei valori femminili dell'amore al di sopra dei valori di morte del codice maschile del West. Per far questo, però, Arthur Miller e John Huston hanno dovuto trasformare l'asessuata e bionda maestrina nella « sexy » e platinata Marilyn Monroe.
È tipico della cultura americana aver sempre alimentato uno stesso mito « escapista » dai doveri della famiglia e della comunità borghese. Uomini in fuga per evitare la civiltà, e cioè rifuggire dal commercio tra uomini e donne che conduce al matrimonio, alla responsabilità, alla sottomissione e al fallimento della sessualità, hanno sempre caratterizzato l'anima americana (da Rip Van Winkle in poi). « To betray the mother! », andare ad esplorare il territorio o cercare rifugio nella foresta sembra molto più attraente di ogni restrittiva e irritante comodità domestica, ma una volta voltate le spalle alla civiltà e alla religione, dopo essersi lasciato indietro l'ultimo bastione della femminilità, l'uomo in fuga si sente insicuro, più orfano che uomo libero. Sicuramente per mare o nel cuore della foresta c'è qualche sostituto per la madre o la moglie: l'uomo della Natura, il fido compagno, il buon selvaggio — Queequeg, Chingach-

gook, Nigger Jim. Ma la figura dell'uomo della Natura è ambivalente, attira e respinge allo stesso tempo, da una parte si pone come sogno, dall'altra come incubo. Nigger Jim si rivela ben presto come il Babo di « Benito Cereno » di Melville, l'umile servo pronto a protendere la lama del rasoio verso la gola del padrone. Il nemico della società, ossessionato dai complessi di colpa, nella più completa insicurezza, privo di ogni protezione, si accinge a fare dietrofront e a ritornare nei ranghi della comunità.

Nessun film ha meglio illustrato questa dialettica di *Run of the Arrow* (1957, La tortura della freccia) di Fuller. Prima dei « credits » si vedono i resti di una battaglia, quella di Appomatox, nell'aprile del 1965, alla fine della Guerra di Secessione, e un soldato abbatterne un altro, non per vincere, ma per strappargli un boccone. Dopo i « credits » vediamo l'uomo abbattuto dalla fucilata, il sudista O'Meara (Rod Steiger), in un ospedale da campo, apprendere che la pallottola che gli è stata estratta è l'ultima sparata nella guerra, dato che il Generale Lee ha accettato la capitolazione e questa è finita. O' Meara contempla a lungo la pallottola e dichiara di volerla usare per uccidere Grant, ma il chirurgo lo disillude: « se uccidi Grant uccidi anche Lee, ne morirebbe di vergogna ». Poi l'azione si sposta in un piccolo villaggio. Su di un ponte O'Meara dichiara alla madre di non poter vivere sotto la bandiera dell'Unione. Quindi prende congedo da lei e si allontana dalla comunità spingendosi nel West. Una volta qui non tarda ad incontrare l'uomo della Natura, il compagno fidato, il buon selvaggio, nelle spoglie di un indiano Oglala (Jay C. Flippen), una delle varie tribù in cui si divide la nazione Sioux (nel film scorre tutto un « côté » etnografico che segna la messa in crisi di ogni fobia razzista). Come non tarda a fare la sua apparizione anche l'altra faccia del « good companion » pellerossa, sotto forma di guerrieri Sioux. Questi catturano i due e li sottopongono a una specie di ordalia, che però è anche una cerimonia di iniziazione, la corsa della freccia. Un Sioux lancia una freccia, i due dovranno correre a piedi nudi e disarmati a recuperarla prima dei loro inseguitori, che potranno abbatterli in qualunque momento. L'Oglala non supera la prova, O'Meara sì. Avendo superato la prova iniziatica adesso è diventato un Sioux. Viene trasportato malconcio all'accampamento indiano e ospitato nel « wigwam » della bellissima « squaw » Sarita Montiel che si prende cura di lui. Una scena stupenda tra i due suggerisce il loro accoppiamento, tra i fumi del delirio di O'Meara. La donna ha un figlio rimasto orfano e sordomuto (tutti attributi che non hanno altra funzione di fare da paralleli con la solitudine e la mancanza di protezione di O'Meara). Poco alla volta il transfuga dalla civiltà dei bianchi si integra alla tribù, Sarita Montiel diventa la sua donna e il piccolo ritrova un padre. L'idillio è però guastato dall'intrusione dei bianchi. Un giorno i Sioux catturano un brutale soldataccio Nordista (Ralph Meeker), colpevole di non essersi attenuto ai patti stipulati con gli indiani dal suo superiore (Brian Keith)

adesso defunto. Secondo i loro costumi tribali i Sioux lo mettono al palo della tortura. O'Meara, che assiste a questa scena, prende l'ultima pallottola sparata nella guerra e piazza un precisissimo « coup de grâce » in fronte allo sventurato. Altre sofferenze gli vengono risparmiate e la pallottola è finalmente restituita ai Nordisti, ma in un supremo gesto di magnanimità e riconciliazione. Ristabiliti così i legami con la comunità dei bianchi, O'Meara volta le spalle alla nazione Sioux e intraprende il viaggio di ritorno verso casa. Dai conflitti fondamentali della storia degli Stati Uniti, uomo bianco/pellerossa, Nord industriale/Sud agricolo barbarie/civiltà, nasce il *tertium quid* che costituisce l'Americano ideale.

BIBLIOGRAFIA

Opere di cinema:

Bazin, André: « La meilleure femme ne vaut pas un bon cheval », 2e série, n. 16, agosto 1948.

McArthur, Colin: *Underworld U.S.A.*, Cinema One.

Vari: *Le western sources, mythes, auteurs acteurs, filmographies.*

Varie:

Fiedler, Leslie A.: *Love and Death in the American Novel.*

FILM NOIR

Il termine *film noir* è di origine francese e più che indicare un genere specifico designa un tono generale, una serie di motivi, un insieme di sotto-generi:

1) il film di gangsters
2) il detective thriller
3) il psychological thriller
4) il political thriller.

Esempi di questi sotto-generi sono facilmente identificabili: *Little Caesar* (Piccolo Cesare, 1931) di Mervyn LeRoy, *Public Enemy* (Nemico pubblico, 1931) di William A. Wellman e *Scarface: Shame of a Nation* (Scarface, 1932) sono film di gangsters; *The Maltese Falcon* (Il mistero del falco, 1941) di John Huston, *The Big Sleep* (Il grande sonno, 1946) di Howard Hawks, *Kiss Me Deadly* (Un bacio e una pistola, 1955) di Robert Aldrich e *A New Face in Hell* (Facce per l'inferno, 1967) di John Guillermin sono detective thriller; *Rebecca* (La prima moglie, 1940) di Alfred Hitchcock, *The Woman in the Window* (La donna del ritratto, 1944) di Fritz Lang e *In A Lonely Place* (Il diritto di uccidere, 1950) di Nicholas Ray sono psychological thriller; *Cloak and Dagger* (Maschere e pugnali, 1946) di Fritz Lang, *Notorious* (Notorious - L'amante perduta, 1946) di Alfred Hitchcock e *We Were Strangers* (Stanotte sorgerà il sole, 1949) di John Huston sono political thriller. Ci occuperemo in particolare dei primi due sotto-generi: il film di gangsters e il detective thriller.

Per quanto elementi tipicamente « noirs » siano abbondantemente presenti in altri prodotti della cultura occidentale come la tragedia greca, il dramma giacobita e tutte quelle opere legate all'agonia romantica che Mario Praz ha descritto in « La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica », il film « noir » va colto nel solco aperto dal razionalismo del secolo diciannovesimo nel cuore dello spirito tragico classico. Con la liquidazione di quest'ultimo (che Peter Szondi nella sua « Teoria del dramma moderno » fa risalire all'età del Rinascimento) si assiste infatti alla diretta apparizione di tre generi specifici, il romanzo borghese, il romanzo gotico (di cui ci siamo occupati nel capitolo sul melodramma) e il « detective thriller ». A seguito della terza fase il vendicatore cessa di essere un fantasma (messa in ombra della « ghost story »), rappresentante di un ordine magico, e diventa un « detective », « poéte manqué », dilettante, pubblico o privato. Ai fantasmi il film « noir » arreca la stessa sostituzione: l'incubo della società e una condizione dell'uomo. Le po-

tenze delle tenebre si fanno sempre meno ubique e inafferrabili: adesso hanno non solo un corpo ma anche un « identikit », lasciano impronte digitali e si fanno rinchiudere in solidi universi penitenziari. Al « *villain* » del vecchio melodramma che cadeva fulminato sul sagrato di Notre-Dame succedono ora il « gangster », il « tough », il « bad guy », il « mobster », lo « slayer », il killer di professione.

Assieme al western » (di cui costituisce il più sicuro prolungamento; l'oggetto è pur sempre lo stesso: la secolarizzazione della violenza), il film « noir » costituisce il più notevole apporto del cinema americano alla storia del cinema. Ma questo carattere tipicamente americano (preannunciato nei romanzi di George Lippard) potrà essere ritrovato soltanto più tardi, nelle opere in cui il genere si affermerà con maggiore sicurezza, e cioè a partire dagli anni trenta con *Little Caesar, Public Enemy, The Secret Six* e *Scarface: Shame of a Nation.*

Prima di questi film, che il critico inglese Raymond Durgnat ricollega all'insorgere del « Prohibition-type Gangsterism », vanno considerati quelli dell'epoca precedente la Depressione e l'avvento del sonoro. Questo primo ciclo, che lo stesso Durgnat chiama degli « spontaneous witnesses » (testimoni spontanei), comprende *Easy Street* (1917) di Charlie Chaplin, *Broken Blossoms* (1919) di David Wark Griffith, *Greed* (1924) di Erich von Stroheim e *Salvation Hunters* (1925) di Joseph von Sternberg. Di fatto questi film male nascondono la loro derivazione dal naturalismo europeo (dei quattro registi citati soltanto Griffith è americano), specie Zola e Dickens (soltanto con gli ultimi due si ha una più forte mediazione con il naturalismo americano).

In *Easy Street* sono già compresi molti elementi del genere: il quartiere maledetto e sovraffollato, il « cattivo » che si redime e diventa poliziotto (in una delle moltissime incarnazioni del personaggio metamerico costituito da Charlie), il ministro del culto (Albert Austin), la Vergine Bionda che si pone come redentrice e procacciatrice di salvezza (Edna Purviance), il « villain » forzuto e pesantemente caratterizzato in termini di attributi fisici (Eric Campbell), sopracciglia a cespuglio, orecchie a foglia di cavolo, testa pelata e setolosa, membra villose e nerborute. Il film contiene anche due scene di grande effetto sadico: nella prima il « tramp » investito di tutta la fredda e bestiale brutalità dei « cops » di Buster Keaton ha provvisoriamente ragione del « villain » servendosi del gas, nella seconda se ne sbarazza facendogli cadere dalla finestra una monumentale cucina economica. Se si pensa allo sbeffeggiamento della facile retorica dell'Esercito della Salvezza e all'amarezza del finale non ci sorprendono i commenti sfavorevoli dell'epoca: « Variety » e « Photoplay » ne misero infatti in luce la violenza, la scabrosità, il tono troppo rude e il cattivo gusto di alcune scene (« ... *Easy Street* has some rough work in it -maybe a bit rougher than the others... »; « ... the opening scene, burlesquing a rescue mission, is not in high taste... »).

Mentre *Easy Street* è il luogo fondatore di tutte le antinomie costitutive

del film « noir », sia esso nichilista, cinico, stoico, riformista o rivoluzionario, *Broken Blossoms* è il suo equivalente nel campo del melodramma a fosche tinte (vedi la trattazione che ne è stata fatta nel capitolo dedicato al genere specifico).
Dopo che Samuel Goldfish (Goldwyn) aveva acquistato i diritti del romanzo « Mc Teague » di Frank Norris, più o meno direttamente ispirato a « L'assommoir » di Emilio Zola (il triangolo Trina-Marcus-Mc Teague ricorda quello formato da Gervaise-Coupeau-Lantier), nell'accingersi a trasporlo sullo schermo, Erich von Stroheim ebbe a dichiarare: « È possibile raccontare una grande storia per mezzo del cinema in maniera tale che lo spettatore venga portato a considerare reale lo spettacolo che si svolge davanti ai suoi occhi. È in questo modo che Dickens, Maupassant, Zola e Frank Norris hanno colto e rispecchiato la vita nei loro romanzi. È in questo stesso spirito che intendo adattare « Mc Teague » di Frank Norris ».
Assieme a Theodore Dreiser, Hamlin Garland, William Dean Howells, Frank Norris (il cui vero nome era Benjamin Franklin Norris) è stato uno dei più grandi rappresentanti del naturalismo nella letteratura americana. Norris era diventato scrittore naturalista grazie allo stesso odio nei confronti della letteratura pura che in Europa aveva dato origine agli studi sociali di Emilio Zola e negli Stati Uniti alla ribellione di tutti quegli autori che consideravano Henry James uno smorfioso o una « vecchietta », dopo che questi aveva spietatamente liquidato ogni finalità « morale » del romanzo. Pure, il progetto letterario di Henry James non era così diverso da quello degli scrittori naturalisti. Ai romanzieri del futuro James si era rivolto con queste parole: « Godetela [la libertà del romanziere] come va goduta: prendetene possesso, esploratela fino ai limiti delle sue possibilità, pubblicatela, sentitene la gioia. Tutta la vita vi appartiene: non date ascolto né a chi vorrebbe persuadervi che questa messaggera celeste aleggi addirittura al di fuori della vita, respirando un'aria rarefatta e distogliendo lo sguardo dalla verità delle cose. Non vi è impressione della vita, non vi è modo di vederla o di sentirla, che non trovi il suo posto nell'opera del romanziere ». L'unica differenza semmai era data dall'estensione che essi assegnavano all'esperienza e alla sua possibile intelligibilità. In realtà Henry James condusse la sua campagna per il romanzo su di un piano che nessun scrittore naturalista avrebbe mai raggiunto. Ogni suo romanzo non era che l'esplorazione di successivi mutamenti di punti di vista. La sfilata di tutta una serie di personaggi, nella coscienza dei quali a turno si calava quella dell'autore, non aveva che lo scopo di contemplare con occhi differenti un oggetto che per conto suo rimaneva impenetrabilmente lo stesso. Così suonava « la legge degli aspetti successivi » di cui molti suoi romanzi sono applicazioni molto precise. Senza aggirarsi nei meandri e nei labirinti delle fusioni e delle relazioni, nella « terribile fluidità della rivelazione di sé », in una moltitudine vibratile, cangiante, fatta di contatti ripetuti, di tenui contiguità, di avvenimenti così serrati da sfidare lo spirito ad enumerarli

ed esaurirli, gli scrittori naturalisti, raggianti di indignazione e di scontento sociale, taccuino alla mano, preferirono cacciarsi nei miasmi della metropoli, nel fetore degli obitori, nelle fogne, nei bassifondi, nelle infermerie delle prigioni, nei gabinetti da dentista, nei bordelli, nelle miniere e nelle fabbriche, convinti anch'essi che non dovessero esserci limiti alla loro esperienza. Il pericolo implicito in una posizione del genere era dato da una congenita arrendevolezza nei confronti di quel gretto materialismo e buon senso calcolatore che miravano a svergognare. Non era lontano il giorno in cui il naturalismo venne a trovarsi schiacciato sotto il peso del culto del dato di fatto.

Greed e *Salvation Hunters* evitarono questo pericolo e si posero come tentativi autonomi di mediazione tra il punto di vista (anzi, i punti di vista) di Henry James e quello dei naturalisti. È in questi due film che si è soprattutto combattuta la battaglia per il realismo cinematografico. Ma quali erano i limiti ad esso assegnati? La risposta ce l'ha data lo stesso Stroheim: « ...Ero convinto che il pubblico fosse pronto a fare da testimone a drammi reali e reali tragedie, come succede ogni giorno in ogni contrada; il vero amore e il vero odio di uomini e donne fieri delle loro passioni. Sentivo che il tempo era maturo per presentare sullo schermo storie di uomini e donne in rotta con ogni tipo di codice, scritto e non scritto, pronti ad assumersi eroicamente le conseguenze della loro sfida, come fanno molte persone nella vita reale. Gente che sfida pregiudizi e piccinerie, convenzioni e "mores" di una società ipocrita, pronti a lottare per le loro passioni, a realizzarle o ad esserne soggiogati.

« Sapevo che si poteva fare di tutto in un film, il solo mezzo con cui è possibile riprodurre la vita come essa realmente è. Sapevo anche che uno spettacolo che riflette la vita è uno spettacolo più ricco di quello che la deforma. Il cielo era il limite! Tutto ciò che un uomo poteva sognare, potevo e volevo riprodurlo nei miei film. Stavo per attuare la metamorfosi del cinema in un'arte — un insieme di tutte le arti. Bisogna lottare per questo, e se occorre morire!... Io ho lottato... E quasi ne sono morto! »

Di fatto, il realismo onirico di Stroheim teorizzato in questa dichiarazione sollevò a nuove altezze, praticamente illimitate (« ...Il cielo era il limite!... »), la passione di Frank Norris per la realtà. Mc Teague (Gibson Gowland) divenne subito il ritratto e l'epitome di un'intera civiltà. Stroheim l'aveva saturato di tutto quel « noir » che lo attirava come una nemesi. La sua San Francisco (che ospitava ancora le stimmate del terremoto) divenne l'emblema della società intesa come trappola, ossario e carnaio. Essa non era che la Terra Desolata ai margini della Valle della Morte in cui uomini e donne lottavano fra loro per il pane quotidiano. E la vita stessa di tutti quegli esseri famelici e brulicanti veniva evacuata nelle fogne della città.

Fin dal prologo abbiamo l'iscrizione dell'emblematica dell'opera successiva: *Salvation Hunters*. Delle mani frugano nel fango e quindi vediamo il

giovane Mc Teague, figlio di un minatore alcoolizzato, salvare un uccellino caduto dal nido. Così come *Salvation Hunters* si apre sull'immagine di un gabbiano (una delle tante incarnazioni di una stessa metafora aviatoria e ornitologica cara a Sternberg: *The Sea Gull*, l'Angelo Azzurro, l'agente X 27, *Jet Pilot*) appollaiato su un relitto che galleggia nella baia di San Pedro, mentre il « leitmotiv » del film è dato dall'immagine di una draga che continua a sollevare il fango dal fondo del mare per depositarlo su una chiatta (né è casuale che l'ultimo film di Sternberg, *Saga of Anatahan*, si chiuda sull'immagine di un aeroporto giapponese). Così che queste due immagini complementari del fango (vedremo in seguito l'incidenza della letteratura del « muckrake » o rastrello da fango nella cultura americana del periodo) e dell'uccello (si ricordi l'Edwin Stratton Porter di *Rescued from an Eagle Nest* in cui nel 1907 esordì Griffith) si sovradeterminano retrospettivamente di un valore simbolico e del fascino della favola senza età intessuta da uno stesso mito « escapista » (« Escape » è il titolo originale del romanzo di Alden Brooks da cui lo stesso anno di *Salvation Hunters* Sternberg trasse la sceneggiatura di *The Exquisite Sinner*, che poi realizzò, ma il film non piacque alla M.G.M. che lo fece rifare da un certo Phil Rosen).
Cos'è l'umanità che abita in questi film se non la feccia, « le gros orteil » della terra? E gli uccelli che ritroviamo lungo l'intero arco di *Greed* (« leitmotiv » di tipo griffithiano) non si involeranno forse alla fine, ma destinati a una morte certa? Un gatto viene sorpreso a spiare di continuo gli uccellini di Mc Teague e sua moglie Trina (Zasu Pitts), e l'immagine dei suoi occhi accesi dalla bramosia cede il passo a quello del volto del rivale Marcus (Jean Hersholt). Arriva una lettera: viene avvertito che non potrà più continuare a fare il dentista, in quanto non dispone di regolare diploma. Di colpo l'esistenza di Mc Teague diventa quella di un miserabile che precipita sempre più nel gorgo melmoso della vita. Si vedrà in seguito come tutti questi simbolismi ricorrano anche nel film di « gangster » e nel « detective thriller ». A corroborare l'ipotesi di un legame di questi con opere ispirate dalla lezione naturalistica si prenda poi *Kiss Tomorrow Goodbye* (1951) di Gordon Douglas, in cui James Cagney impersona un « gangster » che cerca di eliminare la figlia del suo più caro amico per poter liberamente sposare la figlia di un magnate, al fine di consumare l'unificazione tra terrore e potere economico, potere e corruzione. Ma il progetto non riuscirà: esso viene sventato dalla gelosia dell'amica del « gangster ». L'intreccio del film si pone come esatto parallelo di « Una tragedia americana » di Theodore Dreiser, e ciò dimostra come ogni successivo sviluppo del film « noir » derivi dalla critica sociale del naturalismo e dei « testimoni spontanei ».

1. *Il film di « gangster »*

La prima fase del film di « gangster » ha avvio con una serie di film dell'inizio del decennio 1930-40. Mentre la disoccupazione aumentava

e la crisi — scoppiata quel famoso « lunedì nero » dell'ottobre 1929, mettendo così fine all'« orgia più costosa della storia », come Francis Scott Fitzgerald ebbe a definire il decennio precedente, anche noto come « Età del jazz », che va dal 1° maggio 1919 all'ottobre 1929 — si aggravava sprofondando sempre più l'America nella Grande Depressione, gli americani delusi volgevano lo sguardo in maniera più realistica verso i mali sociali che li circondavano. Questo nuovo atteggiamento si rispecchiò soprattutto in una serie di film sui « gangsters », completamente diversi da quelli realizzati in precedenza. Lo storico del cinema John Howard Lawson osserva che, esordendo con *Little Caesar* (1930-31, Piccolo Cesare) di Merwin LeRoy, il film di « gangsters » sembrava volesse dire: « Ecco qui, senza spiegazioni e senza scuse, il sordido mondo che abbiamo creato ». Inoltre nella sua « Avventurosa storia del cinema americano » Lewis Jacobs sottolinea come la natura della denuncia fosse ambivalente: *Little Caesar*, al pari di altre opere del genere, rivelava un culto della forza non dissimile da quello predicato da Jack London, il quale cercò di conciliare critica sociale e superomismo, rivoluzione proletaria e infanzia dell'umanità. La grande considerazione per il coraggio, l'audacia, la lealtà, i codici d'onore dei « gangsters » contribuiva a fare di « slayers », « mobsters », « bootleggers » figure simili a eroi. I capibanda venivano in un certo senso esaltati e i loro metodi scusati. Si ammetteva l'inumanità dell'uomo verso l'uomo, si elevava l'ammirazione per il forte, l'audace, lo spietato, si provocava il disprezzo per il debole. Forse non è un caso che uno stesso attore, Edward G. Robinson sia stato chiamato ad impersonare il Rico Bandello di *Little Caesar* (che, come osservava Emilio Cecchi in « America amara », coglieva con vivace ingenuità l'origine pseudo-intellettuale di certa delinquenza, nel tipo d'un giovanissimo capobanda che si ispirava quasi misticamente alla figura di Napoleone) e il Lupo Larsen di *The Sea Wolf* (1941, Il lupo del mare) di Michael Curtiz, tratto dal primo romanzo di Jack London imperniato sulla legge del più forte, in cui il comandante della nave « Fantasma » è una specie di commistione dell'Olandese Volante, del Capitano Ahab e del Superuomo nietzschiano, equanimamente spartito tra la persecuzione di ogni suo simile e la lettura di Milton e dei classici del materialismo evoluzionistico. D'altronde era stato proprio Nietzsche ad affermare che « il criminale è un uomo forte posto in condizioni sfavorevoli, cioè a dire l'uomo forte reso malato ». Inoltre va ricordato che i più famosi « gangsters » dell'epoca venivano salutati da ali di folla al loro passaggio a bordo di luccicanti auto corazzate. La gente del bel mondo provava un'attrazione irresistibile verso il sottomondo della malavita (lo sceneggiatore Ben Hecht, quand'era cronista mondano del « Daily News » di Chicago, era solito frequentare il caffè di « Big Jim » Colosimo al 2126 della South Wabash Avenue, in cui si esibivano o si facevano vedere personaggi come Enrico Caruso, amico personale del famoso capobanda, Luisa Tetrazzini, Amelita Galli-Curci, grossi uomini d'affari,

politicanti, ricconi, snob, studenti, turisti). Non erano rari i casi di giovani di buona famiglia divenuti deliberatamente « gangsters » (casi clamorosi di « mésalliance » di questo tipo sono descritti nei racconti « Il caso Gatewood », « La rapina da 106.000 dollari » e « Carta moschicida » di Dashiell Hammett, « Niente orchidee per Miss Blandish » di James Hadley Chase e « Quel diavolo di Beretti » di Donald Henderson Clarke, nonché in « Santuario » di William Faulkner). Ai « gangsters » toccò lo stesso destino di alcuni famosi « outlaws », Billy the Kid, Jesse James, Butch Cassidy, i loro più illustri antenati immortalati dalle « pulp magazines » (tale processo viene descritto nel film *The Left Handed Gun* di Arthur Penn, una rilettura critica e modernista del mito di Billy the Kid). Gli eroi, come ha detto George Meredith, non muoiono, almeno finché non sia finito il romanzo. Di fatto « gangsters » e « outlaws » costituivano nella fantasia popolare dell'epoca una stessa famiglia che si ricollegava a tutti gli altri personaggi del folclore americano, Daniel Boone, Paul Bunyan in coppia con Babe, il leggendario bue azzurro, Rio Grande Robert e John Henry armato del suo formidabile martello, una famiglia che comprende uccisori di draghi, liberatori di vergini perseguitate, espropriatori di ricchi prepotenti. Così i « gangsters » erano oggetto di richieste di autografi come i più famosi divi dello schermo e due giovani del mondo rapinarono e uccisero un loro amico soltanto per provare a se stessi la propria volontà di potenza (si tratta del famoso assassinio Leopold-Loeb descritto nel film *Compulsion* di Richard Fleischer e cui allude esplicitamente *The Rope* di Alfred Hitchcock).
Del 1931 sono *Public Enemy* (Nemico pubblico) di William A. Wellman, *The Secret Six* di George Hill e City *Streets* (Vie della città) di Rouben Mamoulian, del 1932 *Scarface: Shame of a Nation* di Howard Hawks e *The Hatchet Man* di William A. Wellman, ambientato quest'ultimo nel quartiere cinese di San Francisco, segno che sin dai suoi albori il film « noir » dispone di grande versatilità e capacità di trasformismo, pur essendo giocato sugli stessi temi, archetipi e convenzioni.
La sequenza di apertura di *The Secret Six*, ingiustamente il meno noto di tutti i film citati, ne riassume il tono generale. Dopo aver compiuto varie panoramiche sui recinti per il bestiame degli sterminati mattatoi di Chicago (gli « abattoirs » si sono sempre posti come immagine privilegiata dei meccanismi divoranti della società, dall'« Assommoir » di Emilio Zola, *Sciopero* di S.M. Ejzenštejn, *La hora de los hornos* di Fernando Solanas e Octavio Getino ai recentissimi *Slaughter-house n. 5* di George Roy Hill — da non confondersi con l'Hill autore di *The Secret Six* — e *Arma da taglio* di Michael Ritchie), la macchina da presa va a soffermarsi su « Slaughter-house » (Mattatoio) Scorpio (Wallace Beery), intento a spezzettare teschi di manzo con esperti colpi di martello. Andatosene dai mattatoi Scorpio incontra lo sfregiato Johnny Mack Brown e si reca con lui in un caffè. Una volta qui si mette ad occhieggiare la paffuta, pallida biondona di Brown, senza perdere nemmeno una parola di questo

ultimo circa il suo ruolo di preminenza nel mondo del crimine organizzato, e decide di entrare a far parte della banda. Questo non è che l'inizio di una carriera folgorante che lo condurrà a diventare il più importante capobanda della città e a spadroneggiarvi sopra finché un comitato di vigilanza, « The Secret Six » del titolo, non dissimile da quello consacrato dagli annali dei « roaring twenties » e costituito dai famosi « Intoccabili », non riuscirà ad annientarlo con l'aiuto di un giornalista castigatore dei costumi (Clark Gable). L'intreccio del film è diviso in due parti: una storia d'amore tra Clark Gable e Jean Harlow complicata dal loro coinvolgimento nel mondo del crimine e una requisitoria contro l'apatia e il quietismo morale dell'opinione pubblica nei confronti di « racketeers », « killers » e « bad boys ». L'interesse del regista verso la storia d'amore è solo saltuario: Hill preferisce concentrarsi sui metodi del contrabbando di alcoolici e analizzare la cancrena sociale che questo abbevera e alimenta. *The Secret Six* è forse il meno romantico dei melodrammi sul mondo del crimine degli anni trenta. I sordidi ambienti che i vari personaggi frequentano e la luce scarna che l'operatore Harold Wenstrom fa spiovere su di loro li fanno apparire come esseri esangui, lemuri e larve. La distilleria clandestina, che convenzionalmente i film di « gangsters » mostrano come un'efficiente e corroborante installazione che dispensa whisky come se fosse plasma, è invece nel film di Hill un macchinario arcano dissimulato in una putrida cantina, i cui alambicchi pippolanti sono sorvegliati da un sordomuto (il che illustra magistralmente il trapasso compiuto dall'orrore della tradizione gotica e fantastica all'orrore sociale e secolarizzato). Per intensificare questa atmosfera Hill si serve di ambienti sempre angusti e sovraffollati, in modo da trasmettere un senso di crescente claustrofobia, e invece di un suggestivo commento musicale il film è percorso da un flusso continuo di suoni attinti dalla realtà: clacson, voci, automobili, passi, ecc. Notevole è il finale: sopra la parola « fine » non si ha musica ma il suono della voce di uno strillone che annuncia la fine del regno di Scorpio.

City Streets di Rouben Mamoulian, sceneggiato da Dashiell Hammett, è la storia di un affiliato a una « gang » (Gary Cooper) che si innamora di una ragazza (Sylvia Sideny) e l'aiuta a sfuggire alla vendetta dei « gangsters ». Ma questo film più che al filone nascente del film di « gangsters » si riallaccia al « gangster drama » del periodo del muto, il cui campione più famoso è *Underworld*. Non a caso frequenti effetti simbolici lo ricollegano agli stessi simbolismi del filone degli « spontaneous witnesses »: gli uccelli attorno alla prigione in cui Sylvia Sidney è stata cacciata per non aver voluto denunciare suo padre, le statuine di gatti nella scena della gelosia. Inoltre la parte di Sylvia Sidney era stata pensata per una grande diva del periodo del muto in declino a causa dell'avvento del sonoro, Clara Bow: di fatto *City Streets* si basava su uno dei suoi primi successi, *Ladies of the Mob*.

La figura centrale di *Underworld* è Bull Weed (George Bancroft), che

ricorda più uno dei personaggi dell'« Opera da tre soldi » di Bertolt Brecht che un « mobster » americano, e il film si basa soprattutto sul triangolo che si sviluppa tra Bull Weed, la sua amica « Feathers » (Evelyn Brent) e un inglese alcoolizzato, « Rolls Royce » (Clive Brook). Soltanto con la sua sparatoria finale *Underworld* incominciava ad apparire come un film di « gangsters » e mostrava una certa rassomiglianza con il finale di *Scarface*, il che si spiega probabilmente con il fatto che Ben Hecht scrisse la sceneggiatura di entrambi i film. Ma al di là delle analogie esteriori è proprio la sparatoria finale a chiarire la differenza fondamentale tra i due film: la presenza o meno del suono. Infatti in *Scarface* lo spettatore viene investito da ogni genere di aggressione auditiva: raffiche di mitra, sfrigolare di pneumatici sull'asfalto, orge di esplosioni. In *Underworld* no. Mentre *The Secret Six, Little Caesar, Public Enemy* e *Scarface* giacciono sprofondati in rumorosi e assordanti inferni metropolitani, *Underworld* si avvolge in un sottomondo felpato. Come dice Robert Warshow, nel suo saggio *The Gangster As Tragic Hero*, « il gangster è l'uomo della città, che parla la sua lingua e la conosce a menadito [...] perché per il gangster c'è solo la città; è qui che egli deve abitare per impersonificarla: non la città reale, ma quella fosca e pericolosa città dell'immaginazione che è molto più importante, e che è il mondo moderno ». Non solo i film di « gangsters » si svolgono soprattutto in ambienti urbani, strade buie, squallidi palazzi d'appartamenti, grigi « blocks » allineati uno dietro l'altro, bar, locali notturni, baracche che sporgono dai tetti con annessa una piccionaia, stazioni di polizia, sale da biliardo, alberguoci, porti e angiporti, palestre che secernono mistero, tensione e violenza, ma sono infarciti di tutti gli orpelli che costituiscono l'equipaggiamento della civiltà urbana, automobili, telefoni, insegne al neon, armi, la metropolitana, la sopraelevata...

Di fatto, in America, dove la violenza era radicata in ogni settore, il « gangsterismo » prosperò man mano che il paese cresceva e si affermava il regime municipale. Oltre alle tradizionali bande di « gangsters » americani come i famigerati « Five Pointers » di Manhattan, incominciavano a farsi sotto uomini formati nella mentalità protettiva della Mafia, Irlandesi ed ebrei che avevano dovuto affrontare durante la loro storia ogni genere di persecuzione, tutta gente non abituata a chinare la testa davanti al monito arrogante della legge e allo strapotere dell'invasore, dell'occupante e dello smembratore della propria terra. Ma che venendo in America avevano fatto la scoperta che qui era praticamente impossibile rubare ai ricchi, protetti da un numero inverosimile di guardie private. Alle prime forme di crimine organizzato, non potendo spogliare i ricchi e i prepotenti, non rimaneva che proteggere e organizzare il divertimento della povera gente, dei più sfortunati, dei diseredati, anche perché ai poveri si può portar via poco con il terrore (la tanto strombazzata « Mano Nera » che ricorre in film come *Pay or Die* di Richard Wilson non era che una forma di estorsione ai danni dei poveri immigrati italiani,

cui venivano spedite lettere minatorie ventilando terribili rappresaglie contro chi si fosse rifiutato di pagare, e queste lettere non provenivano da un gruppo solidamente organizzato ma esprimevano *soltanto l'iniziativa* di persone isolate: di qui il suo insuccesso). E così fiorirono mercati di donne, bische, lotterie clandestine. Ma fu soltanto durante il Proibizionismo, durante il cosiddetto « regime secco » voluto dal produttivismo ad oltranza del capitalismo puritano, che il « gangsterismo » riportò un successo di portata nazionale, dal momento che il male fiorisce più rigoglioso durante le repressioni (cinicamente Alfonso Capone definì la Proibizione « una lunga e serena luna di miele per la malavita »). « Il Proibizionismo » infatti, come dice Richard Condon, « fuse i sistemi dilettanteschi dei primi tempi della repubblica con una brama di violenza e di rapidi guadagni più moderna e altamente organizzata, fuse la necessità di massacrare migliaia di pellirosse e milioni di bisonti, fuse i linciaggi, i tumulti, i disordini, le guerre, il pugilato, la musica più chiassosa, la stampa più stridula con l'intera meravigliosa promessa del domani ». Il che si riassume nella scena finale di *Scarface*, in cui, mentre si scatena la disperata resistenza di Tony (Paul Muni) e Cesca (Ann Dvorak), all'esterno della casa in cui si sono asserragliati, un'insegna al neon di un'agenzia Cook stampiglia sullo sfondo della notte la promessa: « The World Is Yours » (il mondo è vostro). Inoltre il movimento proibizionista va inteso come momento di crisi acuta nella tradizionale lotta tra l'America urbana e l'America rurale. Il rum, per esempio, era la valuta del commercio degli schiavi, durante la seconda metà del diciottesimo secolo, periodo in cui gli americani si diedero al bere più che in ogni altra epoca della loro storia, e il rum divenne uno dei fattori più importanti dell'economia coloniale. Numerosi sono i film che illustrano il rapporto di necessità che intercorre tra economia rurale e distillazione di liquori: *Un uomo senza scampo* di John Frankenheimer, *Un tranquillo week-end di paura* di John Boorman e soprattutto *I contrabbandieri degli anni ruggenti* di Richard Quine. Se la Proibizione fu un durissimo colpo per l'America rurale, lo fu anche per i lavoratori immigrati dall'Europa per i quali era molto difficile rinunciare al whisky, al vino e alla birra. E poi la povera gente non aveva nulla da spartire con il progetto di incremento della produzione e di un più razionale impiego delle risorse lavorative che aveva spinto il capitalismo puritano a mettere in vigore il 18° emendamento della Costituzione Federale, il cosiddetto Volstead Act, dal nome del rappresentante repubblicano che l'aveva introdotto alla Camera. Il diciottesimo emendamento entrò in vigore il 17 gennaio 1920, alle ore 12,01. La legge Volstead non era ancora entrata in vigore che la gente, invece di chiamarla il diciottesimo emendamento, la chiamava il « trentunesimo » (in inglese « thirty-first », che suona pressapoco come « thirsty », e cioè « assetato »). Né la reazione popolare si arrestava all'irrisione paronomastica: di lì a poco ci furono imponenti manifestazioni di massa che inalberavano cartelli con la scritta:

« We want beer » (vogliamo la birra). Inoltre le apparizioni dei più famosi « bootleggers » in pubblico, Al Capone, Dion O'Banion, Hymie Weiss, Louis Alterie, i fratelli Genna, ecc., venivano salutate da ali di folla, in segno di ringraziamento per il fatto di venire loro incontro assicurando l'offerta di beni e servizi che il regime puritano si rifiutava di soddisfare. Se i magnati di Wall Street, l'esercito della salvezza, le leghe per la decenza pubblica, il movimento proibizionista e ogni predicatore della superiorità e supremazia W.A.S.P. (« White Anglo-saxon Protestant ») volevano l'incremento della produzione e il « regime secco », « bootleggers », « gangsters », mestatori, mallevadori, lavoratori e sfaccendati, « ginzos », « dagoes », ebrei « hunkies » e irlandesi volevano profluvi di spreco di energie e fiotti di dispendio improduttivo. È nel quadro di questo passaggio turbolento dall'economia rurale a quella industriale, della supremazia della città sulla campagna e dell'ipocrisia della classe dominante (vedi per esempio la scena di *Some Like It Hot* di Billy Wilder in cui la polizia fa irruzione in uno « speak-easy » affollato di uomini d'affari, giudici, matrone, gente del bel mondo, ognuno con la cosiddetta « plash », la caratteristica bottiglia piatta da indossare sotto il panciotto o da infilzare nelle giarrettiere o tra i legacci del busto) che si situa la nascita del film di « gangsters ». In *Little Caesar* Rico Bandello e il suo amico Joe Massara (Douglas Fairbanks jr.), prima della loro ascesa nel mondo del crimine, non sono che « tramps » inurbati, cacciati da qualche plaga del Middle West spazzata dalle spire della Grande Depressione sotto il coperchio del vasto calderone ribollente della metropoli, dove, come aveva promesso lo sciagurato Presidente Hoover, la prosperità era dietro l'angolo. In *Public Enemy* il « gangster » irlandese (con conseguente passaggio, rispetto al film precedente, dalla cupa e volpina volontà di potenza del « gangster » italiano a quella più chiassosa e vitalistica dell'irlandese) stende con una raffica di mitra anche un cavallo rinchiuso nel suo « box », epitome della caduta, sulla biada insanguinata, del mito di una America agreste e campagnola (anche nel *Padrino* tra le vittime della versione più smaccata del « business-system » e dell'« american way of life » va annoverato uno stallone, ma qui la morte del purosangue non si associa a un macabro sberleffo nei confronti dell'America delle praterie e della Frontiera quanto all'aristocrazia del denaro e allo « sport dei ricchi »). In *Hide Out* (1934, Il rifugio) di W.S. « Woody » van Dike, dopo un colpo riuscito solo a metà, perché la polizia lo ha individuato, il « gangster » protagonista, Robert Montgomery, si rifugia in campagna; ospite di brava gente conosce il sapore del latte fresco, si commuove al canto degli uccellini, cede al fascino delle piccole gioie della vita georgica e bucolica. In *Asphalt Jungle* (1950, Giungla d'asfalto) di John Huston (da un romanzo di William Riley Burnett, autore anche della storia originale di *Little Caesar),* Dix (Sterling Hayden) conclude la propria fuga disperata in mezzo ai cavalli al pascolo nella Hickory Wood Farm, nel Kentucky, dove aveva vissuto l'innocenza pastorale dell'infanzia.

Oltre a sottolineare il passaggio dall'economia rurale a quella industriale i primi film di « gangster » non mancavano di mettere in luce l'impatto tra la religione cattolica (legata a rapporti di produzione *semi-feudali* o addirittura di tipo arcaico) e quella protestante (legata all'affermazione della società proto-capitalistica e allo spirito di accumulazione di ricchezze quale segno della benedizione divina). Non a caso i « gangsters » di *Public Enemy* (irlandesi) e quelli di *Little Caesar* e *Scarface* (italiani) sono sbalzati su uno sfondo cattolico. Giova qui ricordare come sia sempre stato tipico della cultura anglo-sassone dipingere l'Italia, e in generale il mondo cattolico, come sede di ogni misfatto, portando avanti una polemica velenosa contro il Papa e la Chiesa Romana e il machiavellismo, considerato come la teoria politica delle sanguinarie corti principesche italiane: Shakespeare, gli elisabettiani, la tradizione del romanzo gotico (si ricordi che Anne Radcliffe aveva fatto precedere il titolo del suo « Confessionale dei penitenti neri » dalla dicitura « L'italiano »), « Il monaco » di Matthew G. Lewis, l'Edgar Allan Poe del « Pozzo e il pendolo », situato nel quadro patibolare dell'Inquisizione, il braccio secolare della Chiesa, ecc. Senza dimenticare che nemmeno gli ebrei sono stati esclusi nella cultura anglo-sassone da questa sorta di vilipendio sistematico (va notato però che, pur essendo numerose le bande ebraiche di « gangsters », tra le quali facevano spicco figure come quelle di Meyer Lansky, Hymie Weiss, Abe Bernstein, il capo della famosa « Purple Gang » di Detroit, Buggsy Siegel, ecc., sono rarissimi i film in cui si incontrano « mobsters » ebraici), almeno da Shylock all'Ebreo Errante, Ahasuerus o Cartaphilus, condannato a vagabondare sulla terra in mezzo a ogni sorta di tribolazioni, nell'infruttuosa speranza di un Secondo Avvento. Howard Hawks del resto ha esplicitamente ammesso di essersi ispirato, nel dare corpo alla tetra saga di salme di *Scarface*, alle corti del Rinascimento italiano, luogo di fermentazione di torbidi rapporti, oscuri intrighi, efferati ammazzamenti, speciosi venefici. Né alla visione di *Scarface* possono sfuggire i più o meno criptici rimandi a una luttuosa iconografia cattolica: il massacro del giorno di San Valentino acquista una cadenza liturgica con il movimento della macchina da presa che scende da sette croci di legno ai corpi delle sette vittime della banda Moran; l'assalto al ristorante avviene sotto la copertura di una processione mortuaria; i vari « gangsters » parlano dei successi attentati come se si trattasse di uno scambio di doni in occasione del giorno di San Valentino (« bringing you a valentine »); il supporto sul quale si regge la gamba dell'uomo bendato sul letto d'ospedale proietta la forma di una croce sulla parete; ogni volta che Tony Camonte uccide qualcuno lascia una specie di firma fischiettando un brano della « Lucia di Lammermoor » di Donizetti, « Chi mi frena? »; il primo incontro di Guino Rinaldo (George Raft) e Cesca viene visto attraverso una croce formata dall'orlo del balcone e del suo sostegno; ecc. Nello stesso *Padrino* le fasi più cruente della guerra per ganghe vengono inframmezzate da inquadrature

di una cerimonia battesimale, ed entrambe sono scandite da una musica d'organo. Va poi registrato l'esatto « pendant » di questo atteggiamento anti-italiano (e più generalmente anti-cattolico); in *The Third Man* (1949 Il terzo uomo) di Carol Reed il personaggio di Harry Lime (interpretato da Orson Welles, il quale a detta dello sceneggiatore e autore della storia originale Graham Greene nell'occasione si scrisse la sua parte) sbotta nella seguente affermazione: « In Italia ci sono stati i Borgia e i loro delitti, e al tempo il Rinascimento e le sue opere meravigliose, mentre in settecento anni di pace e di democrazia, gli svizzeri sono riusciti a inventare soltanto l'orologio a cucù ».

Oltre a prestarsi al trapianto di ogni genere di misfatto il mondo cattolico dei « gangsters », secondo l'ottica sessuofoba del calvinismo puritano, si pone come luogo di insediamento delle più torbide relazioni sessuali: Rico Bandello in *Little Caesar* schiva le donne e il film abbonda di cospicui suggerimenti di un rapporto omosessuale con il suo amico ballerino; in *Scarface* Tony Camonte ha chiaramente una relazione incestuosa con la sorella Cesca; in *Public Enemy* l'irlandese Tom Powers (James Cagney) ha un'attrazione così irresistibile verso le donne da evocare una compulsione di tipo aberrante; in *Christmas Holiday* (1944) di Robert Siodmak (che però più di un film di « gangsters » è un « gangster drama ») la relazione tra Gene Kelly e la madre è di tipo incestuoso e il suo comportamento tradisce tendenze omosessuali; in *White Heat* (1950, La furia umana) di Raoul Walsh, il dinamismo epilettico di James Cagney raggiunge il suo acme nel grande refettorio del carcere, alla notizia, passatagli di recluso in recluso, della morte della madre; in *The Big Heat* (1953, Il grande caldo) di Fritz Lang, alle spalle del « gangster » Lagana (Alexander Scourby), sul caminetto del suo studio, ricavato nel retro del locale notturno che gli fa da copertura, troneggia un grande ritratto della madre; ecc.

E ogni film non è che il precipitato di un'ascesa e di una caduta, il cui meccanismo iterativo viene illustrato dalla logica completamente simbolica ed astratta che domina (sin dallo stesso titolo) *The Rise and Fall of Jack Diamond* (Jack Diamond gangster) di Budd Boetticher. Di fatto ogni film di « gangster » non fa che celebrare una sanguinosa scalata al successo e al potere, connotando sinistramente l'individualismo che sorregge la società americana, durante la quale i vari « mobsters » che si succedono sullo schermo sgranano il rosario delle loro vittime, rivali, pericoli ed ostacoli frapposti al loro « self-fulfilment »; in un secondo momento, immancabilmente, si assiste al loro fragoroso tonfo finale. Così li vediamo morire di morte violenta per le strade, senza risparmi di tratti spesso beffardi e canzonatori: in *Little Caesar* Rico Bandello muore crivellato di colpi sotto il gigantesco cartellone pubblicitario che annuncia la conquista del successo nel non meno elettrizzante mondo del varietà da parte dell'amico ballerino; in *Scarface* Gaffney (Boris Karloff) viene colto nel gesto di lanciare una biglia verso i birilli in un

« bowling »; mentre la macchina da presa segue il percorso di essa si sentono alcune esplosioni che ci avvertono che è stato ucciso, poi vediamo la biglia abbattere i birilli uno dietro l'altro, anche se Gaffney non potrà mai sapere che il suo era un tiro fortunato; ecc. Ma, a parte questi tratti ironici, la figura del « gangster » rimane quella di un eroe tragico (come suona il titolo del già citato studio di Robert Warshow) e la parabola della sua ascesa e della sua caduta quella di una « morality play » secolarizzata, in cui alla tradizionale maschera di « Everyman » succedono i connotati del più complesso plebeo in rivolta. Secolarizzazione che avviene anche nei confronti della tradizione del romanzo gotico (le cui affinità con il genere in questione sono state illustrate): così come nel film di « gangsters » l'orrore è l'orrore sociale, nell'immagine finale di *Public Enemy* la figura della Mummia, propria di quella tradizione, viene sostituita dal cadevere di Tom Powers, interamente ricoperto di bende e sorretto in posizione verticale dalla porta di casa sua, contro la quale lo hanno appoggiato i suoi anonimi carnefici. Altro caso di secolarizzazione della « ghost-story » in nome di un « noir » tutto da cogliere sul versante del sociale è quello di *Point Blank* (1967, Senza un attimo di tregua) di John Boorman, in cui si assiste alla resurrezione e alla spietata persecuzione di tutti coloro che l'avevano tradito del lupo solitario Walker (Lee Marvin), che, come dice il nome, non è che il rimpolpamento di ogni « Ombra che Cammina » (in inglese « to walk » = camminare; senza dimenticare che Walker è lo pseudonimo dell'Uomo Mascherato, che in America non si chiama così ma Phantom, e cioè fantasma).

Film come *Little Caesar* e *Public Enemy*, prodotti e realizzati agli esordi del genere, divennero immediatamente oggetto del livore dei benpensanti e degli strali della censura. L'ambivalenza implicita nelle opere capofila e il cinismo con cui Mervyn LeRoy e William A. Wellman avevano trattato i criteri della pubblica decenza non erano sfuggiti ai censori, agli educatori e ai formatori di opinione pubblica. Del resto non erano passati inosservati nemmeno ad Al Capone, il quale si rifiutò di vendere le sue memorie ad un produttore di Hollywood che voleva trarne un film, adducendo la scusa che un film del genere avrebbe avuto l'effetto di corrompere la gioventù. È a causa di questa levata di scudi che *Scarface* contiene un prologo surrettiziamente sovrapposto al resto del film per condannare i « gangsters » e in cui si vedono « boss » del giornalismo e privati cittadini tuonare inferociti contro la malavita e il crimine organizzato.

La seconda fase del film di « gangsters » si dovette uniformare al moralismo dilagante. Essa emerse nel 1935 con il film *G-Men* di William Keighley. Come tutte le altre opere del ciclo che lo seguì di lì a poco per tre anni, *G-Men* era iconograficamente indistinguibile dai film della prima fase, ma aveva come figura centrale o « leading hero » un agente dell'F.B.I. *G-Men* venne subito salutato dall'approvazione dei censori, per quanto il gestire del G-Man, l'Uomo del Governo (appellativo rimasto agli agenti federali dopo che un « gangster », in procinto di essere arre-

stato e timoroso che questi gli sparassero, li aveva bloccati dicendo: « Fermi, mi arrendo, G-Men », per tagliare corto e risparmiare tempo, fiato e parole; l'episodio è descritto in *Ero un agente F.B.I.* di Mervyn LeRoy), non fosse minimamente diverso da quello dei « gangsters » che avrebbe voluto soppiantare. Non a caso l'interprete principale era James Cagney, che in precedenza aveva impersonato il « gangster ». È chiaro che tale assimilazione tra banditi e uomini della Legge, tra « gangsters » e agenti federali avrebbe potuto risultare indecente. La sua copertura ideologica venne affidata a una risorsa della finzione, a una contorsione del « plot »: l'uomo del Governo gesticolava e si comportava come un fuori-legge in quanto era personalmente che veniva coinvolto nel mondo del crimine. Di solito, infatti, vi entrava facendo l'entrismo e il doppio gioco allo scopo di distruggerlo.

Il tema dell'entrismo e del doppio gioco (che non ricorre soltanto nel film di « gangsters » ma anche in « western » come *La maschera di fango* di Andre de Toth, pur essendo il suo « humus » più fertile il « political thriller » o film di spionaggio) verrà usato in seguito da Samuel Fuller in due notevoli variazioni del genere: *House of Bamboo* (1955, La casa di bambù) e *Underworld U.S.A.* (1960, La vendetta del gangster). Nel primo viene provocata l'assimilazione tra imprese criminali e imprese militari, nel secondo il propugnatore di un'America più pulita non è che un criminale. In *House of Bamboo* si tratta di sgominare una banda di criminali che agisce in Giappone, subito dopo la fine della guerra, agli ordini di Sandy (Robert Ryan), un ex soldato che ha unito intorno a sé un gruppo di uomini radiati dall'esercito degli Stati Uniti e li ha organizzati in un'unità para-militare. In seno alla banda vengono distribuite medaglie e i commilitoni rimasti sul campo vengono freddati perché non possano tradire gli altri membri della banda. Le istruzioni di Sandy prima di un colpo, complete di mappe e fotografie, ricalcano il gergo militare: appoggio, obiettivo, attacco, zona operativa, ecc. È all'interno di questa banda che si infiltra l'agente Spanier (Robert Stack), allo scopo di distruggerla. In *Underworld U.S.A.* l'agente infiltrato nei ranghi del « Sindacato » è Tolly Devlin (Cliff Robertson), il cui scopo non è tanto quello di dare una mano alla Giustizia quanto di distruggere Gela, Gunther e Smith, gli uomini che hanno ucciso suo padre.

Come il « gangster » venne sostituito dal G-Man, questo venne sostituito dal poliziotto. *Bullets or Ballots* (1936) di William Keighley si avvaleva del trucco di radiare un agente dal corpo di polizia per farlo cooptare in seno a una banda di criminali, in modo da poterne minare dall'interno unità e organizzazione (lo stesso espediente della *Maschera di fango*, in cui Gary Cooper viene degradato dall'Esercito dell'Unione allo scopo di creargli una verginità da sfruttare associandosi a una banda di ladri di cavalli al soldo della Confederazione). Anche qui, come nel caso di *G-Man*, la parte principale era affidata a un attore caratterizzatosi come interprete di figure di « gangsters »: Edward G. Robinson. Da notare

inoltre che l'astuzia della copertura ideologica e della « razionalizzazione », in gergo psicoanalitico, dell'assimilazione iconografica tra « gangster » e poliziotto veniva stavolta, con una specie di « lapsus », bellamente indicata come trucco, trappola, esca e « bluff ». Ma più in generale è il motivo del doppio gioco a funzionare qui come spia significante della fondamentale doppiezza e ambivalenza del genere. Che saranno film successivi come, per esempio, *The Killers* (1964, Contratto per uccidere) di Donald C. Siegel a esibire con più concurante sfacciataggine. In questo film (che non è che il « remake » dell'omonima versione del 1946 del racconto famoso di Ernest Hemingway ad opera di Robert Siodmak) infatti sono due « killers », Charlie (Lee Marvin) e Lee (Clu Gulager), a deviare dall'assegnazione del loro mandato per assumere le vesti e le funzioni di investigatori, allo scopo di chiarire il mistero della relazione triangolare tra Johnny North (John Cassavetes), Sheila Farr (Angie Dickinson) e Jack Browning (Ronald Reagan).

In seguito si ebbe l'introduzione di una nuova variante, mediante la messa in gioco della figura dello Special Prosecutor, un funzionario cui vengono di norma assegnati poteri dittatoriali per ripulire la città dal fango della malavita, come succede in *Racket Busters* (1938) di Lloyd Bacon. A sua volta l'introduzione di questa nuova figura si è accompagnata a una nuova variante, la contaminazione del film di « gangsters » con apporti della tipicamente anglo-sassone scuola cimiteriale (Harvey, Young, il Gray dell'« Elegia sopra un cimitero campestre, quasi tutto Edgar Allan Poe, il Jonathan Latimer della « Dama della Morgue », Evelyn Waugh del « Caro estinto », ecc.). È quanto accade in *The Enforcer* (1951, La città è salva) dell'« uncredited » Raoul Walsh (il film è firmato Bretaigne Windust, cui il produttore Milton Sperling lo tolse di mano dopo poche scene), in cui il Procuratore Distrettuale Martin Ferguson (Humphrey Bogart) non è che un riesumatore di cadaveri, sprofondato in un universo in via di putrefazione, affollato di loculi, sudari, perizie e reperti necroscopici. È in questo film poi che forse si rivela la massima ambivalenza del genere. L'oggetto dell'inchiesta è una ragazza dalla personalità non facilmente circostanziabile: Theresa Davis-Angela Vetto (Pet Joiner), testimone di un omicidio miracolosamente salvata da un sicario innamoratosi di lei e che vive sotto falso nome. Il fatto che un « killer » al soldo dell'Anonima Assassini la risparmi uccidendo un'altra ragazza al posto suo ha un'evidente effetto d'irrisione nei confronti del freddo raziocinio del Procuratore Distrettuale. Se solo un « coup de foudre », in altre parole il caso e l'imprevisto, vale a dire un « coup d'hasard », costituiscono fonte di minaccia reale per la Murder Inc., allora significa che l'impresa di Ferguson, l'affermazione della razionalità e il trionfo delle Forze del Bene sono soltanto apparentemente soddisfatte. Il che equivale ad ammettere che al mondo del crimine non potrà mai essere assestato un sicuro « coup de grâce » e che quindi la

città non sarà mai salva del tutto. Come il delitto primario della psicoanalisi, anche la Murder Inc. si ripete e rivive continuamente.

Questa fondamentale ambivalenza si risolve anche in un atteggiamento ambiguo nei confronti del criminale. Per tutto un gruppo di film del genere i delinquenti nascono tali e ovviamente non possono essere recuperati: non resta quindi che distruggerli. Ma già in *Public Enemy*, soprattutto nelle scene iniziali in cui si vedevano i giovani Tom e Matt passare da reati di poco conto a delitti e violenze sempre più in grande, venivano messe in gioco tutte le determinazioni economiche e sociali che avevano lo scopo di indicare il crimine come fenomeno economico e sociale ben preciso, e non come effetto di un rimpasto degli istinti. Indicazione che appare anche in *Dead End* (1937, Strada sbarrata) di William Wyler, *Crime School, Gangster's Boy* e *Angels With Dirty Faces* (Gli angeli con la faccia sporca) di Michael Curtiz, tutti del 1938. Altri film dell'epoca non mancavano di affermare con chiarezza che situazioni ambientali e familiari a dir poco disdicevoli, l'inferno degli « slums » e dei « blocks », le brutali bolge dei riformatori e dei penitenziari erano il più naturale focolaio di violenza e criminalità. In *The Roaring Twenties* (1939-40) di Raoul Walsh (sceneggiatura di Robert Rossen) veniva timidamente affacciata la tesi del nesso inestricabile tra « gangsterismo » e disoccupazione.

Innovazione di questo tipo di film (che potremmo definire riformista) era la presenza, a fianco del personaggio negativo del « gangster », del personaggio positivo del poliziotto, del prete, dell'educatore, dell'avvocato e di altrettali agenti dell'« establishment », venuti fuori dallo stesso ambiente malfamato, dagli stessi vicoli, dagli stessi caseggiati, suggerendo così che la malvagità degli uni e la bontà degli altri andavano presi come il risultato di una scelta morale avente funzione di correttivo di una troppo marcata insistenza sul condizionamento sociale (sposando riformismo e individualismo ed evitando il radicalismo mediante la dialettica della persona). In *The Killers* (I gangsters) di Robert Siodmak (in cui l'adattamento del racconto di Hemingway era opera di John Huston, che però non figura nei « credits » del film) Ole (Burt Lancaster) e il tenente Lubinsky scorrazzavano durante l'infanzia sulle scale anti-incendio dello stesso circondario. Così come in *Cry of the City* (1948, L'urlo della città), sempre di Siodmak, il poliziotto Candella (Victor Mature) e il « killer » Roma (Richard Conte) provenivano dallo stesso quartiere sovraffollato di immigrati « wops ». Il fatto che Siodmak abbia diretto anche *The Dark Mirror* (1946), imperniato su due gemelle, una buona e una cattiva, la dice lunga sulle istanze pan-soggettivistiche di simili aperture sociologiche, subito neutralizzate da un'invadente metafisica personale. La stessa metafisica conosceva in quegli anni un originale trattamento in *You Only Live Once* (1937, Sono innocente) di Fritz Lang, in cui la figura del criminale Eddie Taylor (Henry Fonda) veniva presentata sì come soggetto, ma nel senso di soggetto a forze sociali che anda-

vano oltre ogni controllo dell'individuo e della persona, e cioè in stretti termini di alienazione.

Il film di « gangster » riemergeva in due forme durante il periodo post-bellico. In *Dillinger* (1945) venivano soppiantati sia il « milieu » urbano sia la figura dell'immigrato cattolico. La sua figura centrale era John Dillinger, il lupo solitario americano e protestante che aveva operato nel Middle West semi-rurale prima che la fatidica telefonata informasse gli agenti federali del cinema in cui era andato a mischiarsi tra la folla. Questo tipo di film di « gangsters » non è molto diffuso: suoi rari esempi sono dati da *They Live by Night* (1948, La donna del bandito), *Bonny and Clyde* (1967, Gangster Story) di Arthur Penn, *The Moonshine War* (1970, I contrabbandieri degli anni ruggenti) di Richard Quine, ecc. Qui il « gangster » non muore per strada ma in campagna o in un rifugio di montagna e il tratto di maggior interesse è dato dall'accostamento traumatico tra la violenza urbana e lo scenario pastorale, quale risulta da *High Sierra* (1941, Una pallottola per Roy) di Raoul Walsh e dal suo « remake » *Tutto finì alle sei* di Stuart Heisler.

La seconda forma è rappresentata da *Kiss of Death* (1947, Il bacio della morte) di Henry Hathaway e *Force of Evil* (1949) di Abraham Polonsky. Entrambi i film si basano su un personaggio che deve compiere una scelta morale e ideologica circa la sua posizione nei confronti del mondo del crimine, né più né meno come succede nel più tardo *Party Girl* (1958, Il dominatore di Chicago) di Nicholas Ray. Nel coraggioso *Force of Evil*, oltre alla presentazione del dilemma morale che angustia un avvocato (John Garfield) sul listino di paga di un capobanda (Roy Roberts), si assiste alla inequivocabile denuncia della relazione necessaria tra crimine e società capitalistica (la stessa denuncia di *Monsieur Verdoux* di Charlie Chaplin e di *The Honeymoon Killers* di Leonard Kastle). Assistiamo qui all'insorgenza di un sotto-genere dal chiaro orientamento di sinistra, erede della tradizione del romanzo « muckrake » (letteralmente: rastrello da fango), che aveva prosperato in America tra il 1902 e la prima guerra mondiale e che mirava a denunciare la corruzione esistente in ogni campo, dalla politica agli affari. Proverbiale era la corruzione della Tammany Hall, il più importante circolo del Partito Democratico a New York, e diffusissima era l'istituzione delle « lobbies », ricchissimi e lussuosi focolai di intrighi e di provocazioni nelle capitali di ogni stato, nella capitale federale e in ogni città del paese che si avvalevano di un esercito di azzeccagarbugli e politicanti che avevano il compito di partecipare ai comitati elettorali e alle assemblee di partito, circuire i giurati, subornare i giudici, catturare voti, adoprarsi con tutte le loro forze ed ogni mezzo a favore di un singolo gruppo.

Un'altra fase del film di « gangsters » è data da un gruppo di opere variamente note come « social exposés », « semi-documentaries » o « police documentaries ». Come dice il nome si tratta di film di finzione in cui prevalgono elementi tipicamente documentari. Il fatto che venissero

chiamati « police-documentaries » sta ad indicare che essi miravano a mostrare il lavoro della polizia e i suoi metodi. La loro apparizione va iscritta in quella più ampia dei cosiddetti « problem and sociological films » (un derivato del New Deal, del Group Theatre e del generale esame di coscienza seguito alla seconda guerra mondiale il cui materiale di riflessione era fornito da pregiudizi razziali, linciaggi, alcoolismo, reintegrazione dei reduci nei ranghi della società, mutilati e invalidi di guerra, delinquenza minorile, eutanasia, corruzione politica, ecc.) e viene abitualmente associata al « producer » di una serie di cortometraggi documentari, « March of Time », quel Louis de Rochemont che riuscì a convincere il riottoso Darryl Zanuck a permettergli di usare tecniche documentarie (« candid camera », « stock footage », ecc.) in film di finzione. Il primo film della serie fu *Bureau of Missing Person* (1933) di Roy Del Ruth ma l'opera inaugurale del sotto-genere viene di solito indicata in *The House on 92nd Street* (1945, La casa della 92ª strada) di Henry Hathaway, « filmed where it happened » e imperniato su un gruppo di agenti federali che brigano per smascherare una centrale di spie negli Stati Uniti. La presenza di agenti segreti dovrebbe fare di *The House on 92nd Street* un « political thriller » e non un film di « gangsters ». Ma se esso viene trattato in questo capitolo non è senza ragione: di fatto in questo film, come in altri dell'epoca e anche successivi, spie, agenti segreti e « villains » internazionali iconograficamente non presentano nessuna differenza rispetto ai più tradizionali « gangsters ». La più esemplare illustrazione di questo processo di condensazione e di travestimento è data da *Pickup on South Street* (1953, Mano pericolosa) di Samuel Fuller, in cui alla consueta guerra per ganghe succede quella tra un lupo solitario, Skip (Richard Widmark), entrato in possesso di importanti micro-film, e una potente nidiata di spie comuniste, e a sbandierare il più isterico e protervo degli americanismi sono, paradossalmente, personaggi poco edificanti e patriottici come borsaioli, leggiere ex prostitute. Ma in realtà gli elementi politici sono confinati entro i termini del solo dialogo ed iconograficamente il film non si differenzia minimamente dal più classico dei film di « gangsters »: e per questo che è stato possibile doppiare il film, al momento della distribuzione in Francia, sostituendo ai micro-film degli stupefacenti e surrogando le spie rosse con dei trafficanti di droga (così come i revanscisti nazisti di *Quiller Memorandum* sono diventati nella versione tedesca del film agenti comunisti).
Hathaway collaborò ancora con Rochemont realizzando *Kiss of Death* e *Call Northside 777* (1948, Chiamate Nord 777). Anche Elia Kazan lavorò con Rochemont realizzando per la 20th Century Fox *Boomerang* (1946, Boomerang, l'arma che vendica), che contribuì a disincantare ancora di più il brillante « whodunit » interamente girato in studio, e *Panic in the Streets* (1950, Bandiera gialla).
Il sotto-genere dal chiaro orientamento di sinistra, più che inaugurato inventato da Abraham Polonsky con il suo *Force of Evil*, in cui il contra-

sto dialettico tra due fratelli, l'avvocato di fronte ad una scelta decisiva quanto improrogabile e il dirigente di un piccolo sindacato (Thomas Gomez) in procinto di essere assorbito nel giro di un vasto « racket », non si poneva in termini morali, né tanto meno in quelli di una metafisica della persona (due gemelle, una buona, una cattiva; due discoli, uno diventato poliziotto, l'altro delinquente), ma in termini squisitamente ideologici, sopravvive negli anni cinquanta con due opere notevoli e coraggiose: *The Sound of Fury*, anche noto come *Try and Get Me* (1950, L'urlo della folla) di Cy Endfield e *He Ran All the Way* (1951, Ho amato un fuorilegge) di John Berry, vittime entrambi della famigerata « black list » e del maccartismo (del resto anche Polonsky non ebbe maggiore fortuna). In *The Sound of Fury* un assassino psicopatico (Sterling Hayden) incarna energie frustrate da tutta una serie di pregiudizi. Il suo complice recalcitrante è un disoccupato, e quando il protagonista, assalito dai rimorsi, confessa i propri delitti ad una compiacente « manicure », questa prima l'ascolta e poi va a denunciarlo. Un giornalista ammantato di idealismo e di buoni propositi non fa che fomentare l'odio e il linciaggio: i due vengono straziati a morte dalla folla animalesca che prende d'assalto la prigione in cui erano custoditi, dopo che questa si è sbarazzata senza pietà di quanti poliziotti la presidiavano. In *He Ran All the Way* il protagonista (John Garfield) tiene prigioniera la sua ragazza (Shelley Winters), quale ostaggio, nella proprietà del padre di lei, e una moltitudine di dettagli stanno ad asserire la continuità tra la vena di paranoia del protagonista (« Nessuno non vuole bene a nessuno », afferma ad un certo punto) e la società, presentata come un tessuto imbastito dalla più paranoica delle competitività.

Contrariamente a quanto generalmente si crede il « gangsterismo » americano non fu tanto dovuto al Proibizionismo, quanto all'accentuarsi nel primo dopoguerra del conflitto tra capitale e lavoro (da ricordare che il 1° Maggio 1919 fu caratterizzato da un dilagare di tumulti). I sindacati non erano allora le potenti organizzazioni che sono oggi in America (anche se cooptate all'interno della gestione capitalistica dell'economia), ma sparuti gruppi di lavoratori che lottavano contro nemici immensamente più agguerriti. Questi nemici, e cioè gli industriali, non esitavano a ricorrere alla forza e all'intimidazione per risolvere i conflitti di lavoro. La Guardia Nazionale, per esempio, aveva aperto il fuoco contro donne e bambini durante uno sciopero in una miniera di Rockefeller, a Ludlow, nel Colorado (vedi il « reportage » dell'episodio ad opera di John Reed). Industriali, magnati e finanzieri non esitavano neppure ad assoldare « gangsters » isolati o addirittura intere bande di mazzolatori per stroncare uno sciopero o mettere a tacere le rivendicazioni dei loro salariati. Furono Louis « Lepke » Buchalter e Gurrah, i « gemelli della polvere d'oro », i « ragazzi gorilla », come venivano chiamati, i primi a sfruttare in modo intensivo il sindacalismo quale fonte di crimine. Si erano arruolati come « protettori » nella banda di Li'l Augie Orgen, specialista nelle

lotte contro gli scioperanti, e di Curly Holtz, abilissimo mestatore sindacale. Col passare del tempo anche i sindacati, sopravvissuti allo smembramento della radicale Federazione Internazionale Lavoratori dell'Industria, dovettero adeguarsi alle necessità della lotta e incominciarono ad avvalersi dell'intervento di bande di « gangsters » (tutto ciò è descritto in « Red Harvest » di Dashiell Hammett, « The Hoods » di Harry Grey e « Il tallone di ferro » di Jack London). Il turbinoso quadro sociale così sommariamente tratteggiato fa da sfondo a *Thieves' Highway* (1949, I corsari della strada) di Jules Dassin, *On the Waterfront* (1954, Fronte del porto) di Elia Kazan, *The Garment Jungle* (1957) di Vincent Sherman e soprattutto *All the King's Men* (1949, Tutti gli uomini del re) di Robert Rossen.

Ma la cinematografia dove film di « gangsters » e radicalismo politico si accordano maggiormente è quella giapponese, in cui il genere specifico viene chiamato film di « yakuza ». Con questo termine vengono indicati i fuorilegge che operano nel ramo del gioco d'azzardo e inoltre tutti i furfanti che si sono dati una organizzazione e regole proprie. I film di « yakuza », come i film di « gangsters » americani e quelli francesi caratterizzati dal culto del « milieu » (Jacques Becker, Jean-Pierre Melville, José Giovanni, ecc.), raffigurano l'esercizio del crimine, le rivalità e le dispute per il controllo delle rispettive zone di influenza e la vita di sradicati che i membri delle varie bande devono portare avanti. L'epoca è quella che va dal diciottesimo secolo ai nostri giorni. I film di « yakuza » infatti possono avere un'ambientazione nel passato (a differenza del film di « gangsters » americano, per il quale l'ambientazione storica è motivo di emigrazione in un altro genere; per quanto imperniato su una figura di « ex-lege » *The True Story of Jesse James* di Nicholas Ray è e rimane inconfondibilmente un « western ») o nel mondo contemporaneo. In entrambi i casi la scena madre sarà costituita da un duello con la spada e nella versione moderna si potrà assistere a duelli in cui gli armati si affrontano l'uno con la spada e l'altro con la pistola (anche qui si riscontra perciò lo stesso processo del film di « gangsters » americano: urbanizzazione e nobilitazione della violenza).

Storicamente, nella tradizione degli « yakuza », soprattutto nell'epoca feudale, sono numerosi gli episodi che hanno visto dei criminali e degli sradicati alla testa di insurrezioni popolari contro le classi dominanti. Verso il 1930 i cineasti di sinistra, cui era stato proibito dalla censura di raffigurare la resistenza e la lotta del popolo, spesso si servivano di questa tradizione di « yakuza » per rappresentare insurrezioni popolari. È per questa ragione che attorno al 1930 erano particolarmente numerose opere del genere. *Chuji Tabi Nikki* (1928, Cronaca del viaggio di Chuji) di Daisuke Itô è tradizionalmente considerato un capolavoro, anche se ne rimangono soltanto dei frammenti.

La maggior parte degli uomini costretti a entrare nel sottomondo degli « yakuza » erano sotto-proletari, il gradino più basso delle classi sociali.

La modernizzazione della società giapponese (che fu molto più traumatica di quella americana, in Giappone senza alcuna mediazione si passò dal feudalesimo all'imperialismo) trasformò larghi strati di popolazione rurale in proletari e sotto-proletari. Negli anni trenta registi come Teinosuke Kinugasa, Sadao Yamanaka e Hiroshi Inagaki realizzarono opere notevoli che raffiguravano la vita errabonda e avventurosa degli « yakuza ». Negli anni quaranta e cinquanta il genere decadde, ad eccezione della serie di *Jirocho Sangokushi* del regista Masahiro Makinô. Nella seconda metà degli anni sessanta il film di « yakuza » è ritornato a nuova vita. Contrariamente ai film di « yakuza » degli anni trenta, ambientati prevalentemente in epoche feudali, e cioè nel diciottesimo secolo o agli inizi del diciannovesimo, la caratteristica dei film di « yakuza » più recenti è quella di essere collocati sullo sfondo del periodo che va dalla fine del secolo scorso ai giorni nostri. I nuovi film di « yakuza » presentano una varietà di filoni: tra questi i film che trattano la corruzione nelle città e i rapporti tra mondo politico e mondo del crimine: tale era il caso di uno dei primi film di Akira Kurosawa, *Yoidore Tenshi* (1948, L'angelo ubriaco). Ma il filone più popolare è quello che ha adottato lo stile del teatro « kabuki » e ha dato luogo a film molto suggestivi, provvisti di notevoli effetti di astrazione, in cui gli « yakuza » appaiono finemente vestiti di bellissimi costumi e osservano tutta una serie di cerimoniali raffinati (come i cosiddetti « jinji », omaggi o saluti formali). Gli eroi sono molto sensibili ai favori ricevuti e al fine di dar prova della loro gratitudine non badano nemmeno al sacrificio personale o a quello del loro amore. Il regista che ha introdotto lo stile del teatro « kabuki » nel film di « yakuza » è Tai Katô, nei cui film i sogni e le speranze, così come la rabbia delle classi più basse della società, vengono espressi magnificamente. In *Hibotan Bakuto: Oryû Sanjô* (1969, La giocatrice dalla peonia rossa - Arriva Oryû), per esempio, una giocatrice che si sposta di città in città deve fronteggiare bande di « yakuza » associate al « leader » di un'organizzazione di destra.

2. *Detective thriller.*

Secondo lo scrittore di gialli e finissimo orientalista (la sua carriera diplomatica si è svolta in paesi come la Cina, la Malesia e il Giappone) Robert H. van Gulik la tradizione della « detective story » risale all'antichissima storia cinese. Caratteristica comune di tutta l'antica narrativa poliziesca cinese è che il ruolo del « detective » è sempre sostenuto dal magistrato del distretto in cui ha avuto luogo il delitto. Nella maggior parte dei racconti polizieschi cinesi il magistrato deve risolvere contemporaneamente tre o più casi fra loro diversi (la stessa cosa si verifica sovente anche nella narrativa poliziesca contemporanea, ma viene invariabilmente il momento in cui i diversi casi convergono in un'unica pista: un'eccezione è costituita da « Hail, Hail, the Gang's all here! » di Ed McBain). Sotto questo punto di vista la narrativa poliziesca cinese è

più realistica della nostra: un distretto aveva una popolazione piuttosto numerosa, ed è quindi logico che bisognasse affrontare più casi criminali contemporaneamente. L'antica tradizione cinese voleva poi che alla fine del racconto ci fosse la descrizione particolareggiata dell'esecuzione dei colpevoli (il che nella narrativa poliziesca contemporanea succede soltanto quando il « detective » si riconosce anche il ruolo di carnefice e giustiziere: come per esempio in « I, the Jury » di Mickey Spillane e *Dirty Harry* di Donald C. Siegel).

Raymond Durgnat suggerisce invece che la prima « detective story » sarebbe « Edipo Re »: « detective story » paradossale, in quanto assassino, vittima e giustiziere non sarebbero che la stessa persona. Lo stesso Durgnat osserva poi che un intreccio analogo a quello della storia di Clitemnestra sta alla base di film « neri » come *Double Indemnity* di Billy Wilder, *Ossessione* di Luchino Visconti (tratto da « Il postino suona sempre due volte » di James Cain, autore anche della storia originale del film di Billy Wilder) e *Cronaca di un amore* di Michelangelo Antonioni.

Ma in realtà il « detective thriller » non potrebbe essere nemmeno pensabile senza l'intensificazione del mondo basso-mimetico (il che secondo Northrop Frye designerebbe il passaggio dall'impetuoso « romance » al più prosaico « novel », nella vicenda delle forme letterarie) operata dal realismo borghese, così da trasformare, in un progetto di generale valorizzazione di ogni scampolo di realtà, i più banali e trascurati incidenti della vita quotidiana in fatti decisivi, nonché spesso enigmatici. Inoltre la « detective story » è inseparabile dalla surdeterminazione operata sul corpo del realismo borghese da istanze ideologiche tipicamente puritane e calviniste come l'insistenza sul conflitto tra essere e apparire (che succede a quello di marca cattolica tra essere e avere), la concezione allegorica del mondo sensibile non come realtà definitiva ma come sistema di segni da interpretare (fenomeno osservato da Ejzenštein, proprio in sede di analisi della narrativa poliziesca, e che l'ha portato a paragonare il lavoro del « detective » a quello di un mistico alle prese con tavole cabalistiche, psefie, isopsefie, ecc.), il pessimismo implicito in un'irriducibile convinzione della Potenza del Male e delle Tenebre controbilanciato dall'ottimismo insito nella fiducia che il cacciatore di uomini, un'emanazione delle istituzioni, individui il colpevole (moderna riattualizzazione dell'archetipo del « pharmakos » o capro espiatorio) e l'espella dal corpo sociale.

La migliore definizione della « detective story » è forse quella che ci ha dato Michel Butor nel suo romanzo « L'impiego del tempo »: ogni romanzo poliziesco si basa su due omicidi, il primo, commesso dall'assassino, non essendo che l'occasione del secondo, in cui quest'ultimo rimane vittima dell'assassino puro e impunibile che è il « detective ». Ogni « detective story » (sia essa letteraria o cinematografica) contiene non solo due serie di delitti ma anche due sequenze temporali. Inoltre suppone due registri specifici di intervento sulla realtà. Il primo è dato dal tempo

del dramma che conduce al delitto originario e punibile. Il secondo ha inizio con l'inchiesta successiva a questo primo delitto e conduce a sua volta al delitto finale e impunibile. Così è come se ogni « detective story » fosse costituita da due storie diverse. I personaggi della prima storia hanno la funzione di agire, la sequenza temporale è quella del dramma in atto e il campo in cui questo dramma si svolge è quello della verità. I personaggi della seconda storia hanno soprattutto la funzione di apprendere (non importa se il « detective » oltre ad ascoltare la lezione di vari indizi contrastanti rischia la propria vita: in questo senso tra il Philo Vance interpretato da William Powell in *The Kennel Murder Case* di Michael Curtiz e il Mike Hammer di *Kiss Me Deadly* di Robert Aldrich — come dire la più sofisticata e la più efferata delle « detective stories » — non c'è nessuna differenza). Il « detective » infatti è necessariamente impegnato in ipotesi e congetture, interpretazioni e ricostruzioni del significato globale degli avvenimenti fatali della prima storia, la quale, essendo nota solo in parte, deve essere completata. La sequenza temporale, a questo livello, è quella dell'inchiesta e il campo in cui questa viene portata avanti quello dell'esattezza. La storia del dramma racconta ciò che è avvenuto nei fatti. La storia dell'inchiesta spiega come il « detective » ne ha preso coscienza. In ogni « detective story » ci deve essere qualcuno che ignora qualcosa e al termine di un faticoso processo di apprendimento questo qualcuno ce ne deve comunicare i risultati. I film la cui durata coincide con la sequenza temporale del dramma, iscritta nel registro della verità, sono « psychological thriller ». Quelli la cui durata coincide con la sequenza temporale dell'inchiesta, iscritta nel registro dell'esattezza, sono « detective thriller » veri e propri. Un esempio del primo caso è dato da *Sorry, Wrong Number* (1948, Il terrore corre sul filo) di Anatole Litvak, in cui Leona Stevenson (Barbara Stanwick) è una ricca ereditiera semiparalizzata e relegata a letto. È notte ed è sola, nella camera da letto di casa sua, a New York: la donna è sola perché il marito in precedenza aveva detto all'infermiera e ai domestici di prendersi una serata libera. La donna incomincia a preoccuparsi per il ritardo del marito, che non è ancora tornato dall'ufficio. Telefona allora in ufficio per sapere la ragione del ritardo e a causa di un contatto fortuito intercetta la comunicazione di due voci maschili che stanno parlando di un delitto che dovrà avvenire a una certa ora della notte, delitto che uno di essi è stato pagato per compiere e che l'altro gli ha commissionato per sbarazzarsi della moglie ed entrare in possesso delle sue sostanze. Leona si mette subito al telefono e passa parte della notte a tentare di convincere la polizia, il medico personale e un sacco di altre persone che sta per essere commesso un omicidio, senza rendersi conto o minimamente sospettare che la vittima designata non è altri che lei e il mandante suo marito. Ogni suo sforzo fallisce miseramente, soprattutto a causa del suono della sua voce (il film non era che l'adattamento di un dramma radiofonico di Lucille Fletcher, incentrato soprattutto su-

gli effetti sonori delle varie voci al telefono e dei rumori prodotti da quest'ultimo), a giudicare dalla quale la donna sembra in preda a una crisi isterica. All'ora convenuta dalle due voci sulla linea intercettata Leona avverte la presenza di qualcuno che sta salendo le scale, verso la sua stanza. Il telefono suona. È il marito che ha cambiato idea e vuole prevenire il sicario. Una mano guantata si sostituisce al ricevitore. Un'altra mano si stringe attorno al collo della donna. L'intruso esegue l'incarico affidatogli e prima di andarsene fiata nel ricevitore: « Sorry, wrong number » (« spiacente, ha sbagliato numero »).
Un esempio del secondo caso è dato da *Klute* (1971, Una squillo per l'ispettore Klute) di Alan Pakula, che ha inizio con l'assegnazione del mandato al « detective » protagonista (Donald Sutherland) di far luce sulla misteriosa scomparsa di Grunneman, sottolineata nella sequenza d'apertura dalla poltrona vuota di quest'ultimo.
I film citati però in realtà sono soltanto dei casi limite, in quanto molto più spesso si assiste alla co-presenza di dramma e inchiesta, di verità ed esattezza, di azione e conoscenza all'interno di uno stesso film: tale è il caso di *Dial M for Murder* (1954, Il delitto perfetto) di Alfred Hitchcock che nella prima parte (la prima storia) racconta una vicenda analoga a quella di *Sorry, Wrong Number* (il marito che per liberarsi della moglie, rispettivamente impersonati da Ray Milland e Grace Kelly, assolda un assassino a pagamento) e nella seconda parte (la seconda storia) aggiunge al dramma della verità l'inchiesta che si compie nei modi dell'esattezza (la donna ha ucciso per legittima difesa l'assalitore e il sospettoso ispettore Hubbard deve dimostrare la macchinazione del marito).
Ogni « detective story » fa perno sulla dialettica della presenza e dell'assenza: infatti regola costitutiva di essa è che il « detective » non fosse presente quando veniva commesso il primo delitto, quello punibile. La ricerca del colpevole (da uccidere impunemente) si giustifica in base a questo difetto di visibilità, sostituendo all'assenza preliminare la presenza virtuale instaurata dal ragionamento conoscitivo e dallo psicodramma generato dal gesto di accusa contro l'assassino ormai individuato. Ma spesso si giustifica invece in base a un eccesso di visibilità (o di udibilità): tale è il caso di *Rear Window* (1954, La finestra sul cortile) in cui L. B. « Jeff » Jefferies (James Stewart) incomincia a interessarsi dei tenebrosi avvenimenti in casa Thorwald soltanto a causa del suo inguaribile voyeurismo (una variante è data da *Ventitre passi dal delitto* di Henry Hathaway, in cui Van Johnson è uno scrittore cieco che si trasforma, come James Stewart nel film precedente, in « detective » dilettante dopo aver faticosamente auscultato una conversazione in cui si alludeva a un rapimento a scopo di estorsione).
Gérard Genette ha fatto a suo tempo notare che non si è giustamente apprezzato il fatto « che l'autentico colpevole di *Rear Window*, quello di cui Hitchcoock si riserva di mostrarci il castigo finale, non è il 'criminale' ma invece il testimone, il 'voyeur', perché è lui che commette il

vero peccato: il peccato di conoscenza ». A Gérard Genette pare che « l'atteggiamento di Hitchcock di fronte ai propri eroi non dipende da un'etica del male (come quello di Fritz Lang) più di quanto non dipenda da una sociologia del crimine (come quello di Hawks in *Scarface*), ma invece da una metafisica del peccato... », la cui tentazione autentica è costituita dall'Albero della Conoscenza. « Vi è tutto, fino all'immagine della caduta, che Hitch ci mostra prendendola impietosamente alla lettera... ». Ma in realtà Gérard Genette non fa che ricondurre alla propria metafisica personale (che si esprime nei termini della casuistica religiosa) l'ambiguità costitutiva di ogni conoscenza, speculazione o filosofia, analizzata da Freud sotto il termine di « onnipotenza dei pensieri »: in « Totem e tabù » infatti Freud ha tracciato alcune analogie fra tre specie di neurosi e tre specie di attività non neurotiche, vale a dire fra ossessione e rituale religioso (il che non è sfuggito a Hitchcock, il quale nel suo ultimo *Frenzy* fa esplicitamente stabilire questo accostamento tramite l'affermazione dell'ispettore di New Scotland Yard: « manie sessuali e manie religiose sono spesso legate tra loro »), fra isteria e arte mimetica (l'isteria esprime le sue paure e i suoi desideri di contatto sessuale mediante ciò che viene chiamato « conversione », cioè mediante una gesticolazione mimetica che condivide con la sfera dell'arte il comune processo di identificazione) e fra paranoia e conoscenza (non essendo ogni gesto conoscitivo che l'effetto di una psicomachia). Il che non mancavano di ricordare nell'antichità i misteri sacri e gli oracoli. Nei misteri di Eleusi si rappresentava il mito di Persefone, smarritasi nelle spire che conducono al regno dell'oscuro e dell'informe, perché nell'attore e nello spettatore si risvegliasse il brivido originario delle iletiche vicissitudini della Psiche. E consultare un oracolo, secondo Otto Fenichel, in linea di principio, significa estorcere il permesso o il perdono per qualcosa che sarebbe normalmente proibito, oppure tentare di scaricare su Dio la responsabilità delle cose di cui uno si sente colpevole. All'oracolo viene richiesto un permesso divino, che può agire come contrappeso nei confronti della coscienza. Al di là del razionalismo imperante che considera il moderno pensiero filosofico e scientifico come il superamento dello stadio primordiale legato a pratiche magiche e religiose (sintomo clamoroso di « onnipotenza dei pensieri »), la « detective story » ha l'effetto di ricordarci l'ambivalenza di ogni gesto conoscitivo e i rapporti strettissimi che quest'ultimo intrattiene con la compulsione, l'indifferenziato, l'oscuro e gli stadi anteriori della razionalità esistente: in breve, con l'inconscio.

È per questo che l'indagine del « detective » assomiglia a una psicanalisi: non a caso entrambe mirano a far diventare conscio laddove c'era inconscio (« Wo es war, soll Ich werden » dice Freud; sostituire il registro dell'esattezza a quello della verità, dice lo statuto della « detective story »); si basano sulla tecnica della « talking cure » (il « detective » e lo psicanalista fanno domande e sono soprattutto buoni ascoltatori); de-

vono fare i conti con l'esperienza del transfert e del contro-transfert (il « detective » e lo psicanalista non sono spettatori passivi e straniati del teatro dell'inconscio che si spalanca davanti a loro, non solo, vi sono inclusi anch'essi e vi apportano il tributo della loro gesticolazione); vanno in cerca di una rimemorazione e di una ripetizione.

Infatti (sia nella « detective story » sia nella psicanalisi) non si tratta tanto di sostituire la conoscenza all'ignoranza quanto di vincere alcune resistenze, di rimuovere alcuni ostacoli. Nel corso di questa lotta contro le resistenze, la rimemorazione o rievocazione, espressamente ricercata dal metodo catartico di Breuer contemporaneamente alla scarica emotiva o « abreazione » era dapprincipio il fine cui mirava la tecnica analitica. La rievocazione non era che un fenomeno intellettuale, una presa di coscienza del passato in quanto passato, e a poco a poco diveniva chiaro che la rimemorazione del materiale inconscio aveva minore importanza del discernere il contorno delle resistenze (così come nella « detective story » non conta tanto scoprire come si sono svolti i fatti criminosi ma rimuovere l'ostacolo frapposto ad un'ordinata e armoniosa convivenza sociale costituito dal colpevole). In sede di tecnica analitica doveva diventare poi chiaro che la stessa rievocazione è in più di un caso sostituita da una vera e propria ripetizione della situazione traumatica: anziché ricordarsi del passato il malato lo ripete traducendolo in atti (« acting out ») beninteso senza riconoscerlo come ripetizione (questo meccanismo viene magistralmente illustrato in *M* di Fritz Lang, in cui il « mostro di Düsseldorf », oppresso dagli impulsi malvagi di cui è preda, si lamenta in questo modo: « Voglio fuggire. Devo fuggire. Sono costretto a spostarmi in continuazione, strada dopo strada, e c'è sempre qualcuno dietro di me. E sono io, sono io che mi vengo dietro e non so come sfuggire a me stesso ». Se nella tecnica analitica la strategia consiste nell'evitare la ripetizione mirando all'eliminazione delle resistenze, nella « detective story » la manovra consiste nell'eliminare le resistenze mirando alla ripetizione (al primo delitto punibile succede il delitto impunibile, garantito non soltanto dalle istituzioni ma anche dalla convenzione implicita nel genere che vuole che il « detective » non può compiere errori nell'individuazione del colpevole; ovvero, il delitto non paga, la diligente attenzione prestata al richiamo discreto di indizi, peste e motivazioni sì, il che equivale a dire che il delitto ripetuto è premio a se stesso).

Il cinema Hollywoodiano classico non ha mai mancato di sottolineare i rapporti strettissimi tra paranoia e conoscenza, tra sapere e compulsione (cerimoniali autistici). Oltre alla figura del « detective » coinvolto nell'esercizio maniacale dell'investigazione (come afferma l'intellettuale-segugio dilettante di *The Rope* di Alfred Hitchcock, ogni « teoria » viene da Satana) si ricordi quella dello scienziato pazzo o criminale del genere « horror » o « science-fiction ». Ancora una volta si tratta di registrare una fondamentale ambivalenza.

Spesso le funzioni del « detective » e quelle dello psicanalista sono riunite in un personaggio unitario: la dottoressa Constance Peterson (Ingrid Bergman) di *Spellbound* (1945, Io ti salverò) di Alfred Hitchcock. Non di rado la convergenza avviene in nome del dilettantismo esercitato in entrambi i campi: il Mark Rutland (Sean Connery) di *Marnie* (1964), sempre di Alfred Hitchcock. E in un caso come nell'altro la loro funzione è quella di provocare la scarica emotiva o abreazione dei loro « protegés », rispettivamente John Ballantine (Gregory Peck), affetto da amnesia, e Marnie Edgar (Tippi Hedren), affetta da cleptomania e frigidità. Si tratta dunque di interventi salutari.

Ma ci sono casi in cui conoscenza e teorizzazione non sanno dissimulare la loro derivazione da Satana, in nome di quell'anti-intellettualismo che costituisce una caratteristica prevalente del cinema hollywoodiano classico e dell'anima americana: fin dalla prima inquadratura *Laura* (1944, Vertigine) di Otto Preminger (da un romanzo di Vera Caspary), con una panoramica lungo una serie di scaffali occupati da « objets d'art », ci introduce nell'universo del freddo e cinico « testa d'uovo » divenuto assassino per gelosia, Waldo Lydecker (Clifton Webb). Così come il lato investigativo e deduttivo di ogni « detective story » ha bisogno di un apporto di violenza, così come un evento sanguinoso ha bisogno del contributo di un'intelligenza al lavoro che lo nobiliti, ogni rompicapo necessita di un talento sinistro e compulsivo (lo stesso investigatore di *Laura,* Dana Andrews, non è esente da una certa indulgenza nei confronti della necrofilia).

Il prototipo del « detective » è il C. Auguste Dupin di Edgar Allan Poe. Mezzo artista, mezzo scienziato Dupin impone alle apparenze distorte di un mondo percorso da un orrore irrazionale le sembianze di un ordine sovrano. Prova e riprova che anche l'incubo più delirante, cioè disorganizzato (etimologicamente il termine delirio sta ad indicare il movimento che l'aratro compie accidentalmente schizzando dal solco), i corpi straziati che ostruiscono il camino di una camera in cui nessuno sembra aver messo piede, può essere decifrato. Secondo questo modello la « detective story » si basa su un'estensione della tipica risorsa del romanzo gotico: il « marveilleux expliqué ». Ma inserito in un quadro particolare inventato dallo stesso Edgar Allan Poe, in cui un narratore si pone come testimone ammirato (secondo l'espressione di Jean-Paul Sartre, per il quale si assisterebbe allo stesso rapporto tra il narratore e il Monsieur Teste di Paul Valéry) delle prodezze cerebrali di un pensatore che sublima nella sfera delle idee un gesto sanguinario. È dal narratore di Edgar Allan Poe che derivano tutte le successive figure vicarie di fidi cronisti di annali polizieschi: il dottor Watson (che fa coppia con Sherlock Holmes), Archie Goodwin (con Nero Wolfe), Hastings (con Hercule Poirot), Van (con Philo Vance), ecc. Caratteristica del testimone ammirato, confuso e terrorizzato in misura maggiore dello stesso lettore, è quella di limitarsi ad osservare e registrare gli « exploits » delle meningi del « de-

tective », sempre freddo e perspicace. Il narratore è più tardo del cosiddetto uomo della strada e il « detective » non è che una versione inedita del « poète maudit », un recluso solitario che di tanto in tanto si degna di dare una mano alla società da cui si sente escluso. « Detective stories » di questo genere vengono di solito usate per proiettare una patetica immagine dello stesso autore in quanto essere volontaristicamente utile nei confronti della società costituita, per quanto incompreso e disprezzato. È quanto succede nella *Casa del corvo* (sceneggiato dallo scrittore di romanzi polizieschi John Dickson Carr), in cui il protagonista (Joseph Cotten) accoglie in sé i caratteri di Edgar Allan Poe e del C. Auguste Dupin. Anche lo stesso Poe è stato costretto a dissolvere completamente la barriera tra arte e vita, tra lo scrittore e l'investigatore, provvedendo nel « Mistero di Marie Roget » a dare soluzione a un caso criminale dell'epoca rimasto insoluto. Ma è soprattutto in « Eureka » che Edgar Allan Poe ha tentato di liberarsi della propria maschera, dando risposta al più sconcertante « whodunit » (« chi è stato? ») possibile e immaginabile: il caso della Creazione. In questa « detective story » cosmogonica Poe cerca di dimostrare che il mondo deve ritornare a Dio, il Creatore, il Maestro, l'Ingegnere-Architetto, a prezzo del sacrificio della creatura. « Cerchiamo di capire, egli afferma, che la Natura tende a scomparire, e che Dio solo deve rimanere, intero, unico e completo ». L'essenziale di « Eureka » consiste nel tentativo di far convergere compulsione della ricerca e strutture dell'universo. Ma questo tentativo non è che ún'autodifesa. Edgar Allan Poe mira in realtà a dimostrare che non vi sono né maniaci, né artefici persecutori ma soltanto spettatori della loro ritirata e della loro estromissione, postulando una perfetta sintesi tra conoscenza, natura e poesia. Le ultime due creano le loro forme per scopi comuni. Spetta poi alla conoscenza prospettare questa unità d'azione e d'indirizzo, in vista dello scioglimento risanatore di ogni tensione dolorosa.

Nella cultura americana la « detective story » ha sempre rappresentato simbolicamente la capitolazione dell'artista recalcitrante nei confronti della comunità borghese. Capitolazione che nessuno ha mai raffigurato meglio di Billy Wilder nel suo *Private Life of Sherlock Holmes*, in cui il mistero centrale è dato dal personaggio Holmes e il dramma autentico dalla sua estraneazione rispetto alla realtà vittoriana che lo circonda, sancita dalla sua dubbia appartenenza sessuale e dall'uso di stupefacenti.

Quando la « detective story », con lo Sherlock Holmes di Arthur Conan-Doyle, passò in Inghilterra, per lungo tempo in America non ebbe altri cultori all'infuori di Mark Twain, il quale però in « A Double-Barrelled Detective Story » e con il suo « amateur sleuth » Pudd'nhead Wilson dovette prendere proprio distanza da Holmes (così come questo ostentava disprezzo e sufficienza nei confronti del C. Auguste Dupin).

Anche l'avvocato e « detective » dilettante Gavin Stevens di William Faulkner, che appare per la prima volta in una serie di racconti pubbli-

cati sul « Saturday Evening Post », più tardi raccolti in volume sotto il titolo « Knight's Gambit », rappresenta il tentativo dello scrittore di fare la pace con il Sud, l'America, il mondo intero. Anche il Quentin Compson di « Absalom, Absalom! » si auto-torturava e si auto-distruggeva, percorrendo il vasto e profondo Sud alla ricerca di una fatidica verità. Anch'egli non era che una specie di « detective » dilettante, ma la verità l'avrebbe distrutto. Al contrario di Quentin Compson, il « detective » riottoso e antagonista che sceglie il suicidio, Gavin Stevens, il « detective » conciliante e socialmente utile sceglie il lieto fine. Per quanto alle prese con questioni estreme in fatto di colpa e responsabilità Gavin Stevens in « Non si fruga nella polvere » e « Requiem per una monaca » si ritrae dall'orrore e scivola verso il sentimentalismo. Dal primo dei due romanzi citati nel 1949 Clarence Brown trasse una trasposizione cinematografica, *Intruder in the Dust*, girato quasi interamente a Oxford, Mississippi, città natale di William Faulkner, che pur senza rendere tutta la materia dello scrittore, non ne tradiva la tematica e si poneva come un « social exposé » contro il linciaggio, come *Fury* di Fritz Lang e *The Ox-bow Incident* (1943, Alba fatale) di William A. Wellman. Ma la versione più appiattita e conciliante dell'archetipo di Gavin Stevens è l'avvocato (Gregory Peck) protagonista di *To Kill a Mocking-bird* (Il buio oltre la siepe) di Robert Mulligan, dal romanzo omonimo di Harper Lee: anche qui un negro accusato di un delitto che non ha commesso viene salvato dalla brama di vendetta pubblica della « prude » e razzista comunità dei bianchi.

Nella storia della « detective story » americana non mancano altri cedimenti al freddo rompicapo e altre capitolazioni nei confronti della comunità borghese. Il Philo Vance di S. S. Van Dine è una specie di esteta decadente che si rende socialmente utile in qualità di « amateur sleuth ». Charlie Chan, l'investigatore cinese di Honolulu ideato dallo scrittore Earl Derr Biggers, impersonato dall'attore Warner Oland nelle numerose trascrizioni hollywoodiane delle sue avventure (non tutte sulla base di storie di pugno dell'autore) segna il trionfo della totale accettazione dell'« outsider ». L'ombra sinistra del « chink » di Sax Rohmer, Fu Manciù, anch'essa più volte proiettata sullo schermo, si trasforma nella panciuta e più gradevole « silhouette » dell'orientale che mette tutta la sua saggezza, nonché tutta la sua astuzia, al servizio della legalità, né più né meno come fanno il giapponese signor Moto di John P. Marquand e l'hawayano Johnny Aloha di Day Keene.

Ma il contributo essenziale della cultura americana alla « detective story » è indiscutibilmente uno strano rampollo della letteratura sulla violenza urbana che imperava negli anni venti e trenta: una quanto mai realistica descrizione della corruzione nella grande città il cui supporto è dato dalle peripezie del « private eye ». Questi non ha più nulla in comune con il « dandy » diventato « amateur sleuth »: la moderna « detective story » americana non rappresenta più simbolicamente la capito-

lazione ai dettami del sentimentalismo, del freddo rompicapo e del lieto fine, ma ci dà la più piena affermazione dell'orrore sociale della società capitalistica americana. Geograficamente il « private eye », il « detective », lo « shamus », lo « sleuth », l'« operator » delle varie agenzie investigative, eredi della famosa Pinkerton, è uno « easterner » (anche se spesso le sue azioni hanno luogo in California) ma la sua derivazione ideologica e mitopoietica è quella del « westerner », l'incarnazione dell'innocenza dell'uomo che è sempre vissuto a contatto della natura, al cospetto della frontiera, e che adesso si muove cercando di restare senza macchia attraverso la corruzione che abita la grande città. Tale parentela non è sfuggita a Dashiell Hammett che nel racconto « Corkscrew » ha fatto del suo tarchiato « operator » lo sceriffo di una cittadina del West. Né è sfuggito a Donald C. Siegel che in *Coogan's Bluff* (1968, L'uomo dalla cravatta di cuoio) dapprima manda il suo « deputy » di contea (Clint Eastwood) ad arrestare un capo indiano fuggito dalla riserva e successivamente lo spedisce in jet in trasferta a New York, dove prendere in consegna un malfattore da estradare (Don Stroud).

Nel film di Donald C. Siegel le disavventure del « westerner » gettato nel calderone rutilante della società urbana, industriale e permissiva si prestano a diventare supporto di un'apologia della società agricola che non è lontana dal fascismo alla Goldwater. Nel racconto di Dashiell Hammett invece (e in generale in tutta l'opera sua) lo « shamus » irreprensibile è l'onesto proletario che si guadagna da vivere con il suo duro lavoro e illumina per contrasto la spietata e perversa società dei ricchi; ed egli non parla o si muove con la pedantesca condiscendenza del C. Auguste Dupin ma nel linguaggio del popolo.

Rivoluzionario nello stile quanto nella scelta dell'ambiente e dei personaggi descritti, Hammett figura oggi come uno dei maggiori scrittori della letteratura americana di quel periodo. La sua preoccupazione maggiore era quella infatti di aderire nella forma alla realtà del suo tempo, e mai in modo esteriore o naturalistico. « Periodi ben calibrati, scene rifinite, solidi capitoli che procedono deliberatamente, vanno bene per lo scrittore che dice al suo lettore: 'Senti, queste cose sono avvenute, ora te le racconto.' Non vanno bene per colui che dice: 'Guarda, ti sto mostrando quel che sta avvenendo'. Questo tipo di scrittore deve sapere come gli avvenimenti progrediscono, non come ci se ne ricorda più tardi, ed è in questo modo che egli deve scriverli », affermava nella sua comunicazione al Congresso degli scrittori americani. La scoperta del colpevole passava in secondo piano e ogni storia, invece di rispondere alle esigenze del « whodunit », mirava soprattutto a svelare le condizioni di possibilità e i modi di apparizione del delitto, l'aspetto sinistro della lotta per la vita, in un mondo, come scriveva Raymond Chandler, nella « Semplice arte del delitto », « in cui i gangsters possono guidare le nazioni e almeno guidano le città, in cui gli alberghi e le case d'appartamenti e i ristoranti alla moda sono proprietà di uomini che hanno fatto i loro

quattrini con i bordelli, un mondo dove un giudice con una cantina piena di liquore può mandare in galera un uomo perché ne aveva una bottiglia in tasca, dove il sindaco della vostra città può aver condonato un omicidio come un mezzo per far quattrini, dove non si può camminare con sicurezza in un vicolo buio perché la legge e l'ordine sono cose di cui parliamo ma che ci asteniamo dall'attuare, un mondo dove potete assistere a una rapina per strada in pieno giorno e vedere chi l'ha compiuta, ma scomparirete subito dopo nella folla invece che parlarne, perché il malvivente può avere amici con pistole lunghe o la polizia può non gradire la vostra testimonianza, e in ogni caso l'avvocato difensore sarà autorizzato a insultarvi e maltrattarvi in tribunale, davanti a una giuria di scelti deficienti ».

La prima apparizione della figura del « private eye » nel cinema hollywoodiano classico si ha proprio con la trascrizione cinematografica del romanzo forse più famoso di Dashiell Hammett, « The Maltese Falcon ». Il film omonimo è di Roy Del Ruth, l'anno il 1931, il « detective » protagonista, Sam Spade, è interpretato da Ricardo Cortez. Il fatto che il film sia dello stesso anno di *Little Caesar* di Mervyn LeRoy ci dice che il film di « gangsters » e il « detective thriller » sono fenomeni oltre che coevi complementari, riflessi di una stessa realtà turbolenta. Ma mentre *Little Caesar* inaugura un genere salutato dalla fortuna e dal successo fin dalla sua prima apparizione, punto di partenza per uno sviluppo regolare e ininterrotto, il film di Roy Del Ruth, pur disponendo di un inconfondibile marchio stilistico e iconografico, non è che una specie di staffetta che precede di anni la piena affermazione e il successivo sviluppo del genere ad esso legato.

La versione di Roy Del Ruth del romanzo di Hammett è forse la più fedele al « plot » originario, imperniato sull'intricata e ossessiva ricerca da parte di avventurieri (Joel Cairo), collezionisti (Gutman), « femmes fatales » (Brigid O'Shaughnessy), investigatori privati (Sam Spade e il suo socio Miles Archer, una delle prime vittime), poliziotti, « bad guys », della preziosa statuina del falco. L'abile messa in scena di Roy Del Ruth non si lasciava sfuggire il « côté » più torbido ed inquietante della vicenda, stando sempre a ridosso dei personaggi e assegnando al rapporto tra Sam Spade e Brigid O'Shaughnessy, l'assassina di Miles Archer, la giusta connotazione di una schermaglia erotica. L'equivoca figura del panciuto collezionista, Gutman, dava risalto all'anti-intellettualismo così tipico del cinema e dell'anima americani (si ricordi la collezione di *objets d'art* che introduce nel mondo perverso di *Laura*): il collezionista è la versione feticistica, rapace e grifagna dell'esteta e dell'intellettuale.

Del 1936 è la seconda versione del romanzo di Hammett, *Satan Met a Lady* di William Dieterle.

Ma il « detective thriller » fa ufficialmente ingresso nella storia delle forme cinematografiche con *The Maltese Falcon* (1941, Il mistero del falco)

di John Huston, terza versione del romanzo di Hammett, con Humphrey Bogart nella parte di Sam Spade, il prototipo dell'« hard-boiled » avvezzo alla violenza e al cinismo (« quando ti danno uno schiaffo te lo prendi e ci prendi gusto ») che si fa strada in mezzo a un gruppo di criminali desiderosi di mettere le mani sull'uccello incastonato di pietre preziose. Il film è girato quasi per intero in interni, in ambienti in cui i personaggi si sentono messi alle strette, sottoposti all'esercizio incessante di uno sguardo beffardo e impietoso. Caspar Gutman (Sidney Greenstreet) è il collezionista pancione e effeminato, sardonico e canzonatorio come un baronetto inglese. Brigid O'Shaughnessy (Mary Astor) è l'ennesima reincarnazione della donna castratrice. Joel Cairo (Peter Lorre) è l'untuoso e ricciuto assistente di Gutman, Elisha Cook jr. impersona Wilmer, un bravaccio smidollato. John Huston da parte sua non fa che tessere attorno a tutti questi personaggi un fitto rammendo di inquadrature che li catturano, li giustappongono, li separano in un'aggrovigliatissima composizione in cui la massima discontinuità del « découpage » sembra accerchiare ed isolare i vari figuranti in un senso generale di solitudine e di minaccia. C'è una scena in cui Sam Spade viene interrogato dal Procuratore Distrettuale. Questi rassicura il « detective » che non ha nulla da temere, a patto che non abbia nulla da nascondere. Spade risponde: « Tutti hanno qualcosa da nascondere ». Questa affermazione suona come una lapidaria epitome dell'universo del film, in cui essere e apparire sono due cose completamente diverse, le identità personali sono incerte e sfumano una nell'altra, le relazioni inter-soggettive sono caratterizzate dalla loro intrinseca doppiezza e perfino gli oggetti si rivelano falsi (la stessa statuina del falco, la cui erranza di mano in mano è costellata di morti, non è che una volgare imitazione dell'autentica « rara avis »). Brigid O'Shaughnessy si fa chiamare anche Wonderly e Le Blanc, Joel Cairo esibisce passaporti svizzeri, francesi ed inglesi. Gutman acconsente che Wilmer, il suo « protegé », venga usato come capro espiatorio. Brigid tradisce Thursby, Archer e Spade. Questi tradisce Archer, Brigid e Gutman. Archer andando a letto con la moglie di questi, Gutman facendo finta di essere in possesso della statuina del falco, Brigid consegnandola al suo destino e reprimendo ogni desiderio di aiutarla. Gutman ha parole di ammirazione per Spade e gli tocca un ginocchio (« Lei è l'uomo che fa per me ») mentre aspetta che il narcotico somministratogli in un « drink » faccia effetto.
L'improbabilità del soggetto ha una chiara funzione distanziatrice e metaforica: essa non è che una beffarda e blasfema secolarizzazione della ricerca del Santo Graal (del resto anche in *Moby Dick* John Huston darà prova dello stesso vigore ateo, identificando simbolicamente la lotta con il Male con quella contro Dio: « Colpirei il sole se osasse insultarmi! » dice Ahab; « Se Dio avesse voluto farsi pesce, avrebbe scelto senz'altro di diventare la balena » dice un marinaio; « Volevo fosse chiaro che Moby Dick rappresenta l'impostura assoluta di Dio, la sua crudeltà, la sua inumanità » ha dichiarato lo stesso Huston).

La qualità delle azioni compulsive dei personaggi di *The Maltese Falcon* ricorda l'ansia di eroi spinti a raggiungere una certa meta, a ritornare in patria, a raggiungere la Città Celeste, il cui timore di non raggiungere questa meta è ancora maggiore della paura dei particolari orrori che incontrano sul loro cammino. L'ostinazione, la consapevolezza, l'idealismo di Parsifal cedono realisticamente il passo alla monomania, la rapacità e il cinismo dei personaggi di *The Maltese Falcon.* D'altronde l'oggetto della loro ricerca è la statuina di un uccello, il quale nell'iconografia religiosa e nel folklore cristiano appare sempre come depositario e interprete della superiore musica delle sfere e dei cori delle gerarchie angeliche. « Salmisti di Dio » per Sant'Ambrogio, gli uccelli ricompaiono nell'iconografia ispirata a San Francesco, e se il medioevale Gonzalo de Berçeo ci presenta certi uccelli « particolarmente colti » in funzione di predicatori, anche la poesia rinascimentale e barocca influenzata dal neo-platonismo, presenta infiniti travestimenti cristiani del mito di Filomela. È con il romanticismo che questo dialogo ornitologico incomincia a spezzarsi: Keats e Shelley vorrebbero comprendere il linguaggio dell'usignolo e dell'allodola, ma se ne sentono irrimediabilmente esclusi. Non esiste più la possibilità della « natureingang », della fusione fra il canto del poeta e quello degli uccelli, in un inno di riconoscenza al Signore. L'archetipo dell'uccello ricompare nella versione neo-gotica del Vampiro, in quella apocalittica di *The Birds* di Alfred Hitchcock e, nel caso in questione, in quella dissacrante del falcone maltese. Infatti nel film di John Huston le azioni dei vari personaggi non sono poste né al servizio di qualche fine « superiore » né di qualche destino provvidenziale. Essi sono « displaced persons » particolari, data la loro alienazione da una meta verso la quale gravitano sempre e per la quale sono costretti a creare un surrogato mondano e secolarizzato: il falco che rappresenta simbolicamente anche la loro posizione nei confronti dell'organizzazione sessuale (la statuina è il Fallo) e dell'organizzazione economica della società (la statuina è il Denaro). La stessa « withdrawal of affect » (ritirata dagli afnetti), così tipica degli eroi edificanti, non è qui che un tratto pervertito. Il parsifalismo cede il passo alla misoginia di Sam Spade, che quando bacia Brigid le stringe la gola tra le mani. Né il film stesso è esente da una certa misoginia: quando nel suo appartamento Spade si china a baciare di nuovo la donna la macchina da presa si sposta in direzione della finestra aperta da cui si intravede la figura minacciosa di Wilmer, appostato per strada, associando così effusioni erotiche e pericolo. Il finale del film, quando Brigid apprende da Spade che l'aspetta la prigione e probabilmente la morte, non ha nulla di patetico, né l'abbandono è doloroso. « Se gli ammazzano il socio uno deve pur fare qualcosa » è la giustificazione del « detective » che soppianta ogni regola cavalleresca in nome di una cinica etica professionale. E prima che il cancello dell'ascensore si richiuda su di lei con le sue sbarre simili a quelle di

una cella, Spade non ha dubbi circa la propria capacità di auto-conservazione: « Avrò qualche notte insonne, ma poi passerà ».
Il tema della compulsione ricerca di un oggetto avente carattere di feticcio si ritrova anche in *High Window*, tratto da un romanzo di Raymond Chandler, con George Montgomery nella parte del « detective » privato Philip Marlowe, in cui il feticcio è rappresentato da un'antichissima e preziosissima moneta sottratta ai legittimi proprietari, il Doblone dei Brasher.
Il « detective » privato Philip Marlowe appare anche in *Farewell, My Lovely* di Edward Dmytrik, con Dick Powell nella parte del protagonista, in cui il regista ricerca equivalenti visuali della prosa, in prima persona, di Chandler. Quando Marlowe riceve una botta in testa il commento letterario è « A black pool opened at my feet; I dived in » (« un pozzo nero si spalancò ai miei piedi, e io vi sprofondai dentro »). Nel film invece a questo punto lo schermo si riempie d'inchiostro.
Marlowe appare ancora in *The Lady in the Lake* di George Montgomery, oltre che regista interprete principale. In questo film ogni differenza tra il romanzo originale e la trascrizione cinematografica tende a scomparire. Il romanzo è narrato in prima persona da Marlowe e il lettore è rinchiuso nell'ottica del personaggio. Lo stesso effetto è quello ricercato da George Montgomery girando il film come se fosse una lunga soggettiva di Marlowe, che vediamo soltanto una volta, quando si guarda allo specchio e la volontaristica « caméra stylo » dell'attore-regista ci restituisce il riflesso della sua presenza, visibile soltanto adesso ma teoricamente presente lungo tutto il film, durante le bizzarre peregrinazioni della macchina da presa. Secondo il progetto di Montgomery lo spettatore dovrebbe identificarsi completamente con Marlowe. Ma invece di aumentare il senso di partecipazione dello spettatore il ricorso a continue soggettive sortisce un effetto grossolanamente straniante. Dal che si è ben guardato Alfred Hitchcock, che pure mira al massimo coinvolgimento e a fare dell'autentica direzione di spettatori, evitando prudentemente un uso così insolente e indiscreto delle soggettive. Quando nel film di Montgomery si vedono gli altri personaggi fissarci dallo schermo la nostra reazione è disastrosa: ci rendiamo subito conto che chiunque noi siamo non siamo certo Marlowe/Montgomery. Quando un personaggio dà un pugno in faccia a Marlowe la macchina da presa accusa il colpo, quando un altro punta minacciosamente contro di noi, si vede un pugno, teoricamente il nostro, sollevarsi dal fondo dello schermo per andarsi ad appiattire contro il naso di un faccione in primo piano. Insomma, *The Lady in the Lake* costituisce il più grosso fallimento del tentativo di applicazione al linguaggio cinematografico della tecnica letteraria della fabulazione in prima persona e si pone come la più esemplare dimostrazione che le qualità maggiori del cinema americano vanno ricercate nell'accettazione delle costrizioni esistenti in seno al suo statuto formale (caratterizzazione dei personaggi in termini di azione, spigliatez-

za narrativa, fedeltà alla realtà pro-filmica, sequenza temporale discontinua attraverso un flusso continuo di immagini, valorizzazione dei punti di vista, verosimiglianza dello spazio assegnato ad ogni personaggio, finalizzazione drammatica e psicologica del « découpage ») e non nelle « trouvailles » tecniche o nelle fanfaronate stilistiche (si ricordi che un grandissimo cineasta come Elia Kazan, per esempio, non ha inventato *niente*; lo stesso si potrebbe dire di Lubitsch, ecc...).
La versione cinematografica del personaggio di Philip Marlowe è quella che ci ha dato Humphrey Bogart in *The Big Sleep* (1946, Il grande sonno) di Howard Hawks (sceneggiato, tra gli altri, da William Faulkner). In questo film Philip Marlowe viene convocato alla lussuosa residenza del Generale Sternwood (Charles Waldren), un ricchissimo cliente che gli assegna l'incarico di trattare con un creditore, a causa di debiti di gioco, di sua figlia Carmen (Martha Vickers). Il mandato affidatogli conduce Marlowe in un mondo popolato di personaggi dalle motivazioni e dalle identità personali mai perfettamente chiare, nel corso della generale, implacabile e implacata lotta per la vita, nella quale la figura del « detective » apporta il desiderio onesto e virile di scrutare a fondo ogni verità, anche la più ripugnante ed incresciosa. Dov'è Sean Regan, qual è la natura della relazione tra l'altra figlia del Generale Sternwood, Vivian (Lauren Bacall) e Eddie Mars (John Ridgely), qual è la natura della relazione tra quest'ultimo e il ricattatore Geiger (Theodore von Eltz), chi è Harry Jones (Elisha Cook jr.), il piccoletto che pedina Marlowe in continuazione? La sfuggevolezza e la fluidità delle relazioni tra i vari personaggi viene riassunta dall'ambivalente e complessa personalità di Vivian Sternwood, ora disposta ad aiutare il protagonista, ora pronta a tradirlo. L'identità dello stesso Philip Marlowe si rifrange nelle successive maschere che è costretto ad indossare: collezionista di libri rari, funzionario di polizia, ignaro automobilista di passaggio, sempre con secondi fini, per carpire informazioni o accedere a luoghi altrimenti interdetti. Nel complesso sviluppo di torbide relazioni intrattenute dai modi irreducibilmente insanabili dell'essere e dell'apparire anche gli oggetti conoscono curiosi e inquietanti « détournements »: una statuetta di Buddha dissimula una macchina fotografica, il diario di Geiger cela l'anfibologia di un codice segreto, un « drink » offerto come innocente whisky contiene il mortale cianuro. Marlowe e Vivian sembrano discutere di corse di cavalli e invece discutono le tattiche dell'atto sessuale. La scena tra Marlowe e la ragazza della libreria (Dorothy Malone) è la rivelazione di una prorompente « joie de vivre » e di un'incontenibile carica sessuale subito ellitticamente abbandonata, segno dello spirito sottilissimo dell'autore che riesce a cogliere la verità di un gesto, di uno sguardo, e prima ancora di un desiderio peccaminoso anche nei personaggi meno sospettabili, risvegliando il gusto per l'osceno dello spettatore senza tuttavia mai preoccuparsi di precisare, portare a termine, lasciandoci dunque anche nelle parentesi di divertimento il senso di una crescente

inquietudine. Le reazioni dissimulate dei personaggi danno luogo talvolta a improvvise esplosioni di violenza, come nel caso dell'uccisione di Geiger, Brody (Louis Jean Heydt) e Mars, e in quello delle percosse che riceve Marlowe, dapprima da anonimi assalitori in agguato per strada, in seguito da Canino (Bob Steele). Come succede spesso nel « film noir » la violenza è associata a reperti e campioni della civiltà urbana e industriale: l'automobile del Generale Sternwood viene ripescata dall'oceano con a bordo il cadavere dell'autista, Sean Regan. Nella scena di apertura del film il Generale Sternwood, che vive nel chiuso di una serra surriscaldata come un ragno imbottigliato, parla delle sue orchidee odorose di corruzione e del sangue corrotto di sua figlia. Il dialogo con i suoi doppi sensi e le immagini che riesce a trasmettere, malgrado ogni codice di decenza, si infittisce di accenni a una sessualità aberrante: la ninfomania di Carmen, l'omosessualità che trapela dalla relazione Generale Sternwood/Regan e da quella Geiger/Lundgren (Tom Rafferty), lo strano atteggiamento di Vivian che prima di slegare Marlowe si china a baciargli le ferite, le fotografie pornografiche scattate da Geiger, collezionista di libri rari e di ninnoli orientali (ancora una volta l'interesse per l'arte è sintomo di depravazione morale, secondo l'anti-intellettualismo più volte riscontrato). La nebulosità delle motivazioni dei personaggi si riflette negli ambienti predominanti nel film: buio, bruma, scrosci di pioggia. La messa in scena concorre a creare un clima generale di claustrofobia e gli insetti umani che vi soggiacciono sembrano auto-conservarsi grazie soltanto a una specie di vita postuma.

BIBLIOGRAFIA:

Opere di cinema:

Aristarco, Guido: « Piccolo Cesare, ieri e oggi », *Cinema Nuovo* n. 167, gennaio-febbraio 1964.

Baxter, John: *Hollywood in the Thirties.*

Bianchi, Pietro: *Maestri del cinema.*

Durgnat, Raymond: « The Family Tree of the Film Noir », *Cinema* n. 6 & 7, August 1970.

Fink, Guido: « Gli uccelli », *Cinema Nuovo* n. 166, novembre-dicembre 1963.

Higham, Charles, Greenberg Joel: *Hollywood in the Forties.*

Genette, Gérard: « Lettera su Alfred Hitchcock », *Cinema & Film*, n. 11-12, estate-autunno 1970.

Jacobs, Lewis: *L'avventurosa storia del cinema americano.*

Kracauer, Sigfried: *Film: ritorno alla realtà fisica.*

McArthur, Colin: *Underworld U.S.A.*, Cinema One.

McDonald Gerald, Conway Michael, Ricci Mark: *The films of Charlie Chaplin.*

Sato, Tadao: « Il film di yakuza », quaderno informativo n. 42 della Mostra Internazionale del Nuovo Cinema (Pesaro, 10-17 settembre 1972).

Stroheim, Eric von: « Dreams of Realism... » (extracts from an unpublished article), in *Greed a Film by Erich von Stroheim*, a cura di Joel W. Finler.

Weinberg, Herman G.: *Joseph von Sternberg.*
Wood, Robin: *Howard Hawks*, Cinema One.

Varie:

Allsop, Kenneth: *L'impero dei gangster.*
Butor, Michel: *L'impiego del tempo.*
Chandler, Raymond: *La semplice arte del delitto.*
Condon, Richard: *Il re della mafia.*
Fenichel, Otto: *Trattato di psicoanalisi.*
Fiedler, Leslie A.: *Love and Death in the American Novel.*
Fletcher, Angus: *Allegoria, teoria di un modo simbolico.*
Fofi, Goffredo: « L'istinto della caccia », *Quaderni Piacentini* n. 33.
Frye, Northrop: *Anatomia della critica.*
Freud, Sigmund: *Totem e tabù.*
Greene, Graham: *Il terzo uomo.*
Gulik, Robert van: *I delitti del labirinto cinese.*
Hammett, Dashiell: *L'istinto della caccia.*
Horan, James D.: *Uomini disperati.*
Kazin, Alfred: *Storia della letteratura americana.*
Kobler, John: *Al Capone.*
Poe, Edgar Allan: *Opere complete.*
Praz, Mario: *Storia della letteratura inglese* e *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica.*
Reed, John: *Messico in fiamme.*
Ricoeur, Paul: *Dell'interpretazione - Saggio su Freud.*
Szondi, Peter: *Teoria del dramma moderno.*
Todorov, Tzvetan: « Typologie du roman policier », Paragone - letteratura.

FANTASCIENZA

Alla nascita della fantascienza (il genere è tipicamente anglo-sassone) e di una narrativa di immaginazione in America presiede la figura di Rip Van Winkle nella versione di Washington Irving. Rip Van Winkle è un uomo in fuga, sospinto nella foresta o per mare, lungo il corso del fiume o nella lotta per sfuggire ai prosaici doveri in seno alla famiglia e alla comunità. Ma il mondo in cui fugge è un mondo spazzato dalla paura e dalla solitudine, un mondo stregato. L'uomo in rotta con la società alla ricerca dell'innocenza e della libertà è anche il paria in fuga dalla colpa che ha commesso, la colpa di essere fuggito, e nuovi fantasmi sono pronti a piombargli addosso ad ogni passo.
Per quanto la fantascienza derivi da questo tipo di personaggio e da questa letteratura di immaginazione, che comprende soprattutto il « Gordon Pym » di Edgar Allan Poe e alcuni suoi dialoghi post-apocalittici come « Eros » e « Charmion » e taluni personaggi di incauti sperimentatori come Aylmer, il dottor Rappaccini e il dottor Heidegger di Nathanael Hawthorne, essa non sarebbe pensabile senza la risorsa del « merveilleux expliqué » del romanzo gotico. Come dice Leslie A. Fiedler, la fantascienza è il gotico del futuro.
La prima ondata di romanzi gotici attingeva alla paura del passato che ossessionava un'epoca rivoluzionaria e in guardia contro ogni pericolo di restaurazione della vecchia autorità. La seconda ondata attingeva alla paura del presente e si è posta sotto forma di gotico secolarizzato, legato all'urbanizzazione della violenza e al « tragic humanism » della tradizione « noir ». La terza ondata, costituita dalla fantascienza vera e propria, attinge dalla paura del futuro e muove alla ricerca di una garanzia circa la possibilità di metterla a tacere grazie all'intervento della ragione e della scoperta scientifica della verità. Ma il fatto che la fantascienza non possa fare a meno di evocare un passato spaventoso (il tipico motivo del mondo perduto) o un futuro dai contorni distorti ci dice che il ricorso alla ragione e alle scoperte scientifiche si accompagna a una fondamentale inquietudine circa la possibilità di queste di modellare luminosamente il domani. È per questo che spesso lo scienziato riassume i panni dello stregone e dell'alchimista. A patto però che la trasformazione sia garantita da una verità scientifica. Nel genere fantascienza infatti è possibile incontrare prodigi di tutti i tipi, ma con una differenza rispetto ad ogni altro racconto fantastico: nell'idea dei progressi della scienza, da cui scaturisce il crisma di verosimiglianza, la fantascienza troverà sempre modo di rendere accettabile e attendibile anche l'ipotesi più stravagante circa

il nostro futuro. L'elemento fantastico continua ad avere molta importanza, ma esso tende a manifestarsi in una versione razionalizzata e tecnicizzata, ammantata di logotecniche, di gergo scientifico e dei segni esteriori della « ratio » dominante, in quanto non sembra più possibile accettare il fantastico e il mirabolante sotto le pure forme della fiaba, del mito, dell'epopea.

È così che in *The Fly* (1958, L'esperimento del dottor K.) di Kurt Neumann si assiste al sortilegio di corpi che si muovono istantaneamente nello spazio, grazie a uno strano macchinario che ha la funzione di rendere attendibili questi fenomeni di telecinesi. In *The Forbidden Planet* (1956, Il pianeta proibito) di Fred McLeod Wilcox al portento della creazione di un luccicante e ben lubrificato *homunculus*, Robby il Robot, e in *Invasion of the Body Snatchers* (1956, L'invasione degli ultracorpi) di Donald C. Siegel a fenomeni di possessione demoniaca che, senza scomodare incubi e succubi, si pongono come casi di perdita dell'individualità e di controllo della mente da parte di invasori extra-terrestri.

Se il romanzo gotico trattava la minaccia della distruzione dell'anima individuale e la « detective story » quella della società, la fantascienza evoca un terrore apocalittico che minaccia l'intero pianeta, il sistema solare, l'universo, in una suprema dilettazione masochistica che si configura come immagine del disastro e che ci dà un quadro catastrofico del futuro, luogo di mutanti, extra-terrestri, robot, uomini delle caverne o semplicemente del nulla. Il film che meglio ha saputo trarre partito da questo « folklore atomico », come l'ha chiamato Orson Welles, è *The World, the Flesh and the Devil* (1956, Il mondo, la carne e il diavolo) di Ranald MacDougall, ispirato alla « Nube di porpora » di Matthew Phipps Shiel: soltanto poche persone sono sopravvissute alla guerra atomica a New York, un minatore negro (Harry Belafonte), una ragazza bianca (Inger Stevens) e un terzo superstite che appare solo più tardi (Mel Ferrer). Anche dopo l'apparizione di quest'ultimo la ragazza rimane dell'avviso di stare con il negro. Il bianco non riesce a tollerare un affronto del genere e si prepara a dar battaglia. I due si affrontano con delle carabine lungo i « canyons » deserti della metropoli, ma alla fine si rendono conto dell'inutilità del loro duello. Così nell'ultima immagine del film (in cui, in luogo della parola fine, vediamo apparire la scritta « l'inizio ») i tre saltellano per le strade della città completamente affratellati, mentre due caposaldi della società occidentale vengono messi definitivamente sotto i piedi, monogamia e interdetto della promiscuità razziale. Da notare che un tema del genere viene trattato, anche se non in forma narrativa, nel film d'avanguardia del pittore Michael Snow *New York Eye and Ear Control* (34'), in cui si assiste, come nel più classico film di fantascienza, all'invasione della città e dei suoi dintorni da parte di « silhouettes » di cartone di una stessa Donna che Cammina (cospicuo è l'interesse del cinema d'avanguardia e del cosiddetto « underground » per la fantascienza: Warhol, i fratelli Kuchar, Jack Smith, ecc.).

Nel cinema di fantascienza gli attacchi più perfidi contro la civiltà sono in relazione al tema della perdita dell'individualità e del controllo della mente. Questo può manifestarsi in molti modi, sotto forma di controllo sociale in utopie negative come *Metropolis* (1926) di Fritz Lang (« Abbiamo trasformato gli uomini in macchine », dice lo scienziato Rotwang, « adesso trasformeremo le macchine in uomini, in un robot indistinguibile da una donna reale ») e *Things to Come* (1936, Vita futura) di William Cameron Menzies (scritto da Herbert George Wells), di controllo psicologico in *Donovan's Brain* (1953) di Felix Feist (dal romanzo di Curt Siodmak) e di dominio elettronico della mente in *Batman* di Leslie H. Martinson.

Invaders from Mars (1954) di William Cameron Menzies incomincia con un ragazzo (Jimmy Hunt) che sorprende l'atterraggio di un U.F.O. sulla cima di una collina. Gli extra-terrestri a bordo del disco volante si impadroniscono dei genitori del ragazzo ficcando nei loro cervelli dei cristalli (che lasciano una piaga mucillaginosa nella parte posteriore del collo) e trasformandoli così in « zombi » ballonzolanti al loro servizio. Il ragazzo riesce a fuggire e corre ad avvertire la polizia, ma scopre che anche il capo della polizia è stato gratificato della stessa stimmata. Il ragazzo fugge di nuovo e si rivolge all'esercito. Dopo una battaglia campale viene scoperta l'Intelligenza aliena operante sulla Terra, un grosso bulbo cerebrale preservato in un recipiente di vetro. A questo punto il ragazzo si sveglia: era tutto un sogno. Ma subito l'incubo ricomincia. Uno strano rumore fa accorrere il ragazzo alla finestra, da dove assiste all'atterraggio di un disco volante, lo stesso della scena primitiva.

Il tema dell'Intelligenza e di un'Orribile Forza aliena ricorre anche in *Forbidden Planet*. Una pattuglia di astronauti terrestri scende su Altair IV per chiarire il mistero della sorte di una colonia insediatavisi anni prima. Una volta qui devono fare i conti con gli strapoteri mentali (l'onnipotenza dei pensieri di Freud) del dottor Morbius (Walter Pidgeon), incauto disseppellitore dei mostri dell'Id, invasato dalle vestigia intellettuali di una civiltà sepolta, quella degli antichi abitanti del pianeta, i Krel.

In *The Space Children* (1958) di Jack Arnold un gruppo di ragazzi i cui genitori lavorano intorno a un missile entrano in contatto con un'altra forma di intelligenza aliena. Impadronendosi della mente dei ragazzi questa incomincia a organizzare il sabotaggio del progetto missilistico, e l'intelligenza aliena non è che un fantasma di rivincita della colonia di piccoli sabotatori nei confronti delle costrizioni imposte dal mondo degli adulti. A sua volta il cervello luminoso che riposa nel chiuso di una grotta si pone come versione sinistra dell'immagine del « pet » che ricorre in numerosi « children's film » ambientati all'aria aperta.

Basato su un romanzo degli anni cinquanta, opera di Frank M. Robinson, è *The Power* (1967, La forza invisibile) di Byron Haskin (in collaborazione con il « producer » specialista del genere George Pal), imperniа-

to sul conflitto tra un gruppo di scienziati e una malevola super-mente, bieca attualizzazione dell'immagine del « testa d'uovo » così esecrato nell'anima americana, la quale si è plasmata nella creta del protestantesimo moderno. La religione è stata la prima arena della vita intellettuale americana, e così anche la prima arena di una svalorizzazione dell'intelletto (che ha raggiunto il culmine con la sostituzione dei « new dealers » da parte dei « car dealers »). La tendenza a pensare che le idee debbano prima di tutto essere funzionali — la versione benevola del « testa d'uovo » e dell'« high brow scientist » si trova soltanto nella serie di film prodotti da Walt Disney che si basano sui cosiddetti « gadget plots » e dipendono dalla diffusione delle tipicamente americane « popular science magazines »: vedi *The Absent-Minded Professor* (1961, Un professore tra le nuvole, — il disdegno verso la dottrina e l'elaborazione delle idee, la subordinazione dell'uomo di pensiero all'uomo capace di suggestionare o manipolare, tutte queste cose in America non sono innovazioni di questo secolo (che ha introdotto soltanto l'isterico anti-intellettualismo maccartista); sono eredità del protestantesimo e delle vittorie riportate dalle forze del fanatismo religioso e del « revivalismo ».

1. *Il mondo dietro l'angolo*

In un universo così comportamentistico come quello del cinema hollywoodiano classico, in cui i passi dell'eroe, come ha osservato Jacques Rivette, definiscono il suo destino, il tema del viaggio (assieme a quelli complementari della formazione del personaggio e del suo apprendistato) è un tema dominante. Non è difficile risalire alle radici del fenomeno: il rispetto degli originari Calvinisti americani nei confronti dell'istruzione (il che li portò a fondare le principali università); l'accettazione delle classi medie e intellettuali del razionalismo e del liberalismo in campo religioso che condusse a un credo sincretistico in cui la nozione di purificazione si estende fino al punto di mettere in ombra il dogma, il rituale, la divinità del Cristo e il peccato originale; la concezione della religione come un vago richiamo al dovere e alla responsabilità sociale con conseguente affermazione della filosofia sociale come anti-materialismo generico, inseparabile da un rifiuto del corpo e delle sue limitazioni (non esclusi il sesso e la morte stessi che costituiscono l'ossessione centrale del cinema americano); massimo affidamento nei valori spirituali che diedero luogo a un blando ottimismo cosmico che spazzava via il mito oscuro della malvagità innata e che considerava il male come un errore o un'illusione; nascita di una sorta di ascetismo spesso contaminato da ideologie progressiste. In una parola, il trascendentalismo: un confuso coacervo rimediato dalle « disiecta membra » di Carlyle, Swedenborg, la filosofia idealistica tedesca, l'utilitarismo, l'induismo, il buddhismo ed altre religioni orientaleggianti. L'influenza del trascendentalismo che nella cultura americana si fa risentire attraverso Emerson, Thoreau, Whitman ed altri autori minori fino alla letteratura dei « beatniks » e

il cinema « underground », si è sempre risolta in alcune petizioni di principio: la natura è benefica e razionale, a patto che non si entri in concorrenza con essa (tema squisitamente fantascientifico); nell'universo l'uomo è a casa sua (vedi l'eudemonismo del finale di *The Incredible Shrinking Man* di Arnold-Matheson); l'individuo solo con se stesso deve preservarsi dall'attentato costituito dalla civiltà di massa (l'individualismo sfrenato che esercita la coazione a ricercare sempre nuove frontiere). Nel cinema di fantascienza, dove questa tradizione è imperante, l'influenza del trascendentalismo viene contrastata da quella della tradizione « revivalistica » (« religione del cuore », anti-intellettualismo, credenza nelle istanze della malvagità innata e del peccato originale).

Oltre ad accettare l'universo reale il cinema di fantascienza non si è mai opposto a dire « Yea! » (sì) a parecchi altri, sposando il tema del viaggio a quello dell'esplorazione, frutto dell'epoca delle conquiste coloniali (nell'Inghilterra vittoriana) e dell'obbedienza all'imperativo « Go West! » (in America, dove l'epopea della frontiera conosce subito una colorazione neo-gotica e pseudo-fantascientifica con « il diario di Julius Rodman » e « Gordon Pym »). Non è un caso per esempio che Arthur Conan-Doyle oltre ad essere il creatore del personaggio di Sherlock Holmes sia anche l'autore di « Land of Mist » e « The Lost World »; il « detective » diventa ricercatore scientifico, missionario, esploratore, accanito indagatore del soprannaturale in un genere letterario così insofferente delle etichette da comprendere H.G. Wells, Bram Stoker, H. Rider Haggard, A. Hyott Verrill, Talbolt Mundy, Ray Cummings e Edgar Rice Burroughs, autore di « Perduti su Venere » e « Tarzan delle scimmie ».

Una delle più importanti variazioni del « mondo dietro l'angolo », del mondo attiguo al nostro e dell'universo parallelo è quella del mondo perduto, della preistoria riguadagnata e della resurrezione delle sue vestigia fossilizzate.

Nel 1899 Georges Méliès realizzava *La danse du feu*, presentato in Inghilterra come un adattamento del romanzo di H. Rider Haggard « She », pubblicato per la prima volta nel 1887. Notevole era l'effetto con cui si poteva ammirare la regina bianca del mondo perduto e riconquistato, Ayesha, assicurarsi l'immortalità tuffandosi nella fiamma pura e fredda che la rivivificava. Nel 1916 il mito di « Colei cui si deve obbedire » veniva riproposto nella versione inglese di Will Barker, con Alice Delysia nella parte della regina. L'anno dopo si aveva quella americana realizzata da Kenean Buel e prodotta da William Fox, cui teneva dietro quella del 1926, opera di Leander de Cordova, con Betty Blythe nel ruolo principale.

Nel frattempo il francese Pierre Benoit aveva scritto una specie di doppione di « She »: « Atlantis », imperniato sulla figura di Antinea, una « derivazione » di Ayesha. E nel 1920 si era già avuta una sua versione cinematografica ad opera di Jacques Feyder, con Stacia Napierkowska nella parte di Antinea. Se nel ciclo di Ayesha la scena fondatrice era

quella della fiamma rivivificatrice, nel ciclo di Antinea diventava quella in cui si vedono gli sfortunati amanti della regina ridotti allo stato di mummie. Mentre nel 1932 un altro europeo, G.W. Pabst, realizzava la sua versione del romanzo di Benoit, *Atlantis* (con le scenografie di Erno Metzner), gli americani non desistevano dal rinfocolare il mito di Ayesha nella memorabile versione del 1935, diretta da Irving Pichel e Lansing C. Holden, prodotta da Merian C. Cooper per la R.K.O. e con i dialoghi di Dudley Nichols. Ambientata nelle regioni artiche invece che in Africa narrava le peripezie degli esploratori Randolph Scott e Nigel Bruce che si imbattevano in Helen Gahagan, regina di un mondo perduto e regnante su una razza indeterminata di uomini mascherati. Altre versioni del mito di Antinea erano *Siren of Atlantis* (1948) con Maria Montez e *Antinea, l'amante della città sepolta* (1961) di Edgar Ulmer con Haya Harareet. Ayesha, ritornava negli anni sessanta in un film della Hammer (specializzata in film dell'orrore) realizzato da Robert Day con Ursula Andress nella parte della regina e Christopher Lee in quella del suo sinistro ciambellano, una specie di Rasputin idolatra. Omaggio ai « clichés » della Hammer era il finale in cui la regina invecchiava di colpo trasformandosi in cenere, come di norma succede al Conte Dracula. Tributo alla crisi del colonialismo e al proliferare di nuovi stati africani era la ribellione degli schiavi indigeni.
Altro ciclo fortunato è quello che deriva dal racconto « The Lost World » di Arthur Conan-Doyle, pubblicato per la prima volta nel 1912. Esso si basava sulle disavventure del Professor George Challenger, uno scienziato a capo di una spedizione nelle regioni più selvagge del Sudamerica alla ricerca di un altipiano dove si presumeva che avessero trovato riparo animali preistorici (la loro presenza era stata segnalata da una fotografia scattata in volo da un aviatore e con un procedimento non dissimile da quello esemplato in *Blow-up* era stata ricostruita la sagoma loricata e ricoperta di scaglie luccicanti di un mostro antidiluviano). La prima versione del racconto è quella realizzata da Harry D. Hoyt per la First National nel 1925, con Wallace Beery nella parte del Professor Challenger, il quale, come dice il nome (« challenger » = sfidante) sfidava la sdegnosa incredulità degli accademici e le forze della natura. I modelli dei sauriani e degli pterodattili erano confezionati da Willis O'Brien ed erano animati dal suo assistente Marcel Delgado. Il loro sistema si basava sul ricoprire carcasse di legno con materiale di gomma e sull'impiego delle tecniche dell'animazione per simulare il movimento (il sistema odierno noto sotto il nome di « Dynamation » e legato al nome di Ray Harryhausen, il più prestigioso allievo di O'Brien e Delgado, non è che il suo perfezionamento). A seguito del grande successo di *The Lost World* il talento di O'Brien e Delgado doveva ricevere consacrazione in una serie di film simili: *King Kong* (1933), *Son of Kong* (1933) e *Mr. Joseph Young of Africa* (1949), meglio conosciuto come *Mighty Joe Young*, tutte opere

del trinomio Ernest B. Schoedsack, Merian C. Cooper e Ruth Rose (la moglie di quest'ultimo).
Durante una recente intervista Billy Wilder ha raccontato il seguente aneddoto. Alludendo allo scimpanzè che si vede seppellire con tanto di cerimonia funebre in *Sunset Boulevard*, una volta gli chiesero se si trattava dell'amante di Norma Desmond (Gloria Swanson) di cui William Holden aveva appena rubato il posto. Al che Billy Wilder rispose di sì, che era proprio così, ma che era stato discreto mostrando soltanto un piccolo scimpanzè e non un enorme orang-utan. Meno discrezione di Billy Wilder hanno invece avuto gli autori di *King Kong* e *Mighty Joe Young*: la scimmia gigantesca che si impadronisce di Fay Wray, nei discinti panni di una nuova figurazione della Vergine Perseguitata, non è che il corrispettivo della più isterica e grottesca reincarnazione dell'archetipo dell'Aggressore Sessuale (il Seduttore, Don Giovanni, Lovelace, ecc.); « Joe Young », il gorilla che si fa convincere da Terry Moore a seguirla in America e ad esibirsi in un locale notturno, Il Golden Safari, e che dopo essersi ribellato ed averlo devastato in un'orgia di violenza si lascia ammansire dall'esecuzione al pianoforte della sua canzone preferita, « Beatiful Dreamer », da parte della ragazza, non è che la versione più inquietante della figura del « pet », l'animale innocentemente coccolato dai piccoli protagonisti del sottogenere « animal and children's film » (vedi *The Space Children*) i cui campioni più famosi sono *The Yearling* (1946, Il cucciolo) di Clarence Brown (basato sul romanzo di Marjorie Kinnan Rawlings), che narra la storia dell'amore di un ragazzo per un cerbiatto, *National Velvet* (1944, sempre di Clarence Brown), *Lassie, Come Home* (1943) di Fred McLeod Wilcox, *My Friend Flicka* di Harold Schuster, *Green Grass of Wyoming* (1948) di Louis King, *The Red Pony* (1949) di Lewis Milestone (da una storia di John Steinbeck), senza dimenticare il più recente *Run Wild, Run Free* (1969, Corri libero e selvaggio) di Richard C. Sarafian.
Altri film in cui la mostruosa « creatura » si pone come Aggressore Sessuale e « pet » eccitato sessualmente sono *Creature from the Black Lagoon* (1954) e *Revenge of the Creature* (1955), entrambi di Jack Arnold. Il primo si apre con la voce di uno « speaker » che fa riecheggiare alcuni versetti della « Genesi », mentre la macchina da presa sembra errare attraverso paesaggi arcaici, avvolti da fitte coltri di nebbia e brume trepidanti a contatto con gli ultimi residui della Notte dei Tempi. Il mare che fluttua a perdita d'occhio va a lambire una spiaggia deserta: impronte informi si vedono partire dall'acqua e sparire nel cuore delle tenebre. Questa sequenza d'apertura ci dà un'immagine della Creazione quale potrebbe evocare l'esaltazione Puritana del Capitano Ahab (Gregory Peck), nell'omonima versione di « Moby Dick » realizzata tra il 1954 e il 1956 da John Huston: del resto anche il monomaniaco comandante del « Pequod » deve fare i conti con una creatura degli abissi blasfemamente risorta dalla « tomba liquida » in cui l'aveva sprofondata l'atto della

Creazione, ambiguamente coevo a quello di nascita del Male (includere la Balena Bianca nel ciclo fantascientifico caratterizzato dalla presenza di « things of another world» e di stolide « creatures » non deve irritare il pedante: il vigore ateo e il complesso simbolismo del film non devono far dimenticare il contributo dello sceneggiatore Ray Bradbury, acclamato maestro della « science-fiction », il quale nel ridurre per lo schermo il capolavoro melvilliano doveva probabilmente sentirsi a casa sua).
Dopo la sequenza d'apertura *The Creature from the Black Lagoon* prosegue con un « flash-forward » che colma il divario di milioni di anni: una moderna spedizione antropologica sta facendo degli scavi lungo il corso del Rio delle Amazzoni. Mentre il capo della spedizione (Richard Carlson) si trova lontano dal campo per valutare l'importanza di alcuni reperti fossili, Il Mostro delle Laguna Nera, l'Uomo-Pesce, assale i suoi occupanti e li uccide uno dopo l'altro con un fendente dei suoi artigli. La scena principale del film è quella in cui si vede la giovane assistente dell'antropologo (Julia Adams) tuffarsi nella Laguna Nera per fare una nuotata. Densa e tenebrosa alla superficie, sotto il pelo dell'acqua la Laguna è un misterioso mondo traslucido e trasparente (soprattutto per effetto delle prodigiose riprese subacquee di James C. Haven). La donna sembra immergervisi come attraverso uno specchio alla Jean Cocteau, inconsapevole che l'Uomo-Pesce sta nuotando proprio sotto di lei, in estatica ammirazione. Le movenze delle gambe della donna assumono posizioni chiaramente erotiche. Scivolando sotto di lei, contorcendosi lascivamente in una straordinaria pantomima che simula il rapporto sessuale, il mimo che presta un corpo alla Creatura (Ben Chapman), contempla il balletto di quella che gli appare la sua sposa rituale. Fino a quando, sotto la pressione del desiderio divenuto ormai irrefrenabile, non protende gli artigli per afferrare le gambe della donna.
Oltre a riallacciarsi a Kin Kong e a Joe Young l'Uomo-Pesce si riallaccia esplicitamente al mito della Bella e la Bestia. L'Uomo-Pesce non viene presentato come un essere malvagio, ma piuttosto come una forza elementare, frammento di un mondo primigenio in cui le nostre regole morali non hanno più corso. Colpita più volte la Creatura si trascina barcollando verso l'acqua, vi si immerge e sparisce nelle profondità degli abissi, oltre l'orlo di un precipizio subacqueo. La donna che era stata rapita viene ritrovata nella caverna della Creatura, su un blocco di roccia simile a un altare, come la vittima designata di un sacrificio simbolico.
Revenge of the Creature è il seguito della stessa storia: ma ad eccezione di alcune brevi sequenze che si svolgono nei pressi della Laguna Nera, in Amazzonia, dove la Creatura viene catturata facendo uso di una potente droga sciolta nell'acqua, il film è ambientato in Florida, in una « Marineland » di Miami, in cui l'Uomo-Pesce (questa volta interpretato dal mimo Ricou Browning) è stato trasportato apparentemente privo di vita nel tentativo di rianimarlo. Ogni sforzo sembra inutile: cameramen e scienziati sembrano contrariati. Ma sul fondo della piscina gli occhi della

Creatura si dischiudono e diffondono il bagliore beffardo di un'intelligenza malevola. All'improvviso si proietta verso la superficie, si libera dell'atterrito sorvegliante e si fa largo con gli artigli in mezzo a una schiera di giornalisti, ma viene riacciuffato e ricacciato nella piscina con l'aiuto di un bozzello. Successivamente viene incatenato a una parete della piscina che gli tocca dividere con squali, testuggini ed altri pesci. In attesa della prossima opportunità di fuggire.
La fuga e il rapimento della donna oggetto di aggressione sessuale sono intelligentemente preparate: ancora una volta la Bella (Lori Nelson) si tuffa contro la superficie speculare dell'acqua, ancora una volta la Bestia l'ammira affascinato. Ma questa volta la Bella non è sola, con lei c'è un uomo (John Agar) che la prende tra le braccia e la bacia appassionatamente. Voyeuristicamente eccitato l'Uomo-Pesce protende gli artigli, l'afferra per una caviglia e la trascina verso il fondo. Contrariamente a quanto accade di solito, qui il rapimento vero e proprio non avviene in un luogo deserto ma nel ritrovo sul mare in cui la protagonista e il suo innamorato sono andati a cena. Irrompendo in mezzo ai ballerini che si agitano sulla pista al ritmo di un elettrizzante « rock and roll », la Bestia si impossessa della bella eroina.
Le fantasie erotiche implicite nella storia della Creatura della Laguna Nera non sono sfuggite a Billy Wilder (non arresosi davanti alla trasparenza discreta della messa in scena di Jack Arnold): si ricordi l'interpretazione erotica che ne dà Marilyn Monroe a Tom Ewell, dopo essere stati insieme al cinema a vedere proprio *The Creature from the Black Lagoon,* in *The Seventh Year Itch* (1955, Quando la moglie è in vacanza). L'incidenza tra travestimento animale e Aggressore Sessuale praticata e teorizzata da Billy Wilder (secondo la quale fauna e fauno fanno tutt'uno) starebbe a spiegare il complesso della vita animale da cui sembra affetto il cinema di fantascienza, nella rielaborazione specifica che essa compie del fantasma della promiscuità, a tal segno che un gran numero di opere del genere si presenterebbero come una « vera e propria fenomenologia dell'aggressione », come un'aggressione pura che s'incarna in un bestiario in virtù del quale « l'ardente passato animale delle nostre passioni risuscita ai nostri occhi sbigottiti ». Come dice Gaston Bachelard, la drammatizzazione nel senso dell'« animalisation » non è che l'inferno dello psichismo.

2. *La fine del mondo*

Nei film di fantascienza ritroviamo tutta una serie di cataclismi e cosmoclastie. Indipendentemente dalle propensioni filosofiche dei vari autori e soggettisti, il tema della fine del mondo e della crisi millenaria, con le possibilità che offre all'uso più sfrenato di effetti speciali e di materiale documentario di disastri naturali, conosce un trattamento particolare che associa la consueta « angst » sociale costitutiva del genere a quella che Susan Sontag ha definito l'immagine del disastro. Spostamen-

to clamoroso: cataclismi e cosmoclastie diventano modelli allegorici del Giudizio Universale; l'immagine del disastro convoca sulla ribalta di una « morality play » secolarizzata quella della divinità. Ciò è particolarmente evidente in *Beneath the Planet of Apes* (L'altra faccia del pianeta delle scimmie) di Ted Post, che oltre ad essere un film di fantascienza è anche un film biblico: la statua del Legislatore che sanguina, le dispute teoretiche, le cerimonie liturgiche, le diverse immagini degli déi e degli esseri fatti a loro somiglianza, ma soprattutto la prima parte del film in cui si assiste alla fatidica Cacciata di Taylor (Charlton Heston) e Nova dal loro Paradiso extra-Terrestre, con tanto di fiamme, fulmini e saette che stanno ad ammonire lo spettatore circa il nesso inestricabile tra cinema di fantascienza e rappresentazioni allegoriche alloggiate sotto il tendone dei revivalisti. Non a caso vediamo uno stesso attore, Charlton Heston, scorrere fluidamente da un genere all'altro, dal *Pianeta delle Scimmie* e *1975 - Occhi Bianchi sul pianeta Terra* a *I dieci comandamenti, Ben-Hur* e *Il tormento e l'estasi*, in cui impersona Michelangelo Buonarroti alle prese con il Papa, il Conclave, la Cappella Sistina e il Giudizio Universale. E così il cerchio si chiude.

Senza dubbio l'immagine del disastro costituisce una delle massime vocazioni del cinema hollywoodiano classico (basta ricordare *In Old Chicago* di Henry King, *San Francisco* di W. van Dike, *The Good Earth* di Sidney Franklin, quasi tutto DeMille, ecc.). Nel cinema di fantascienza essa è spesso messa in relazione agli attacchi di un mostro preistorico riportato alla vita (è stato soprattutto il cinema giapponese a sfruttare il filone con il suo « kaiju eiga » o film dei grandi mostri fondato sulle varie Armageddon scandite dalle successive apparizioni di Godzilla, Rodan, Gamera, Baran, Ebirah, Gappa). Ma nella maggior parte dei casi questi mostri non sono che opera dell'uomo, frutto del suo commercio con la natura. E la loro resurrezione (il loro « revival », in senso fisiologico e religioso) conseguenza degli stolidi tentativi dell'uomo di padroneggiare le forze di una natura bifida, esplosioni atomiche, esplorazioni di terre sconosciute, esperimenti diabolici. È ovvio che il danno procurato dalle varie apparizioni teratologiche va inteso come una punizione impartita dallo stesso ordine naturale al peccato di orgoglio. Ci troviamo qui di fronte a una nuova versione del complesso di Edipo, e cioè al complesso di Promoteo (il termine è di Gaston Bachelard), il suo equivalente trasferito nel campo della conoscenza. L'avvento di numerosi film che si presentavano come altrettanti campanelli di allarme contro la distruzione atomica non deve trarre in inganno: è sempre attraverso l'azione di un potere soprannaturale che si perpetra l'Apocalissi.

Già in *Noah's Ark* (1929) di Michael Curtiz si suggeriva l'esistenza di una potenza sovreminente orditrice di spettacolose catastrofi. Inframmezzando un certo numero di storie distinte fra loro in un tessuto non dissimile da quello di *Intolerance* di D.W. Griffith, la storia originale del film, scritta da Darryl Zanuck, catechizzava lo spettatore circa una

amara quanto suggestiva verità secondo la quale la presenza divina è stata sempre in primo piano nella storia del genere umano. Il diluvio stesso non era che una prodezza del reparto effetti speciali, grazie alla quale si vedevano rovesci d'acqua purificatrice riversarsi direttamente dalla volta celeste, mentre gli antenati di tutti i « villains » dello schermo si combattevano tra loro e affogavano miseramente attorno all'arca alla deriva.
Nel cinema hollywoodiano classico degli anni trenta e quaranta non erano rare le epifanie di un Dio che premia e che castiga: la volta celeste veniva di solito rappresentata come una distesa di nuvole a perdita d'occhio, in cui il « cast » si muoveva a fatica, immerso fino alle ginocchia in nugoli di fumo, ninnato da sempiterni strimpelli di arpe di cartone. In *The Green Pastures* (1936) di William Keighley veniva confezionata una variazione fantasiosa in cui i cori degli Angeli (tutti composti di negri) cantavano « spirituals », stando appollaiati su mucchi di nuvole, fatte per l'occasione di balle di cotone. Nel 1945 Raoul Walsh realizzava *The Horn Blows at Midnight*, in cui Jack Benny era un membro della banda musicale celeste appositamente spedito sulla Terra per suonare le ultime note e che si trovava nei pasticci a causa di Alexis Smith, la quale con le sue arti maligne lo condannava all'inattività. Né mancavano esempi in cui visite soprannaturali si rivelavano portatrici di effetti benigni, come succedeva in *Death Takes a Holiday* (1933) di Mitchell Leisen (da una commedia di Alberto Casella). Sotto le spoglie di Fredric March, la Morte decideva di mescolarsi ai mortali per tre giorni, durante i quali nessuno moriva. Inoltre c'era il fantasma pentito (Noel Coward) di *The Scoundrel* (1935) di Ben Hecht e Charles MacArthur: dopo morto veniva concesso a un libertino di rimanere ancora un mese sulla Terra con le sue spoglie mortali per vedere se riusciva a trovare qualcuno pronto a versare almeno una lacrima sulla sua morte, così da poter salvare l'anima dall'altrimenti inevitabile perdizione. In *Heaven Can Wait* (1943 Il cielo può attendere) di Ernest Lubitsch (dalla commedia « Compleanno » di Laszlo Bus-Fekete) avevamo il racconto di un vecchio dongiovanni alle soglie dell'Inferno (Don Ameche) a un demone portiere (Laird Gregor). Dopo averne ascoltate di cotte e di crude il demone portiere lo cacciava ai piani superiori, dove raggiungere la moglie (Gene Tierney). Il finale che Lubitsch però aveva previsto era diverso: in ascensore, a metà strada tra l'Inferno e il Paradiso, il dongiovanni impenitente trovava una graziosa fanciulla e ripartiva verso il basso con lei.
Forse questi film non prendevano troppo sul serio Dio, il Paradiso e l'Inferno. Altri sì. Nel 1935 Harry Lachman realizzava per la Fox *Dante's Inferno,* ispirato alle illustrazioni di Gustavo Doré per la « Divina Commedia » (William Fox aveva già prodotto una versione dello stesso soggetto nel 1924 che si distingueva per l'ampio spazio concesso a scene di tortura, nudo e sadismo, rincarati da timidi tentativi di utilizzazione del colore). Nella versione del 1935 Spencer Tracy è un fuochista

che si congeda dal battello su cui era imbarcato e va a lavorare in una specie di luna-park, dove fa da bersaglio alle palle che gli tira la gente speranzosa di vincere un premio, ogniqualvolta lo colpiscono alla testa. Il proprietario di un'esposizione chiamata « Dante's Inferno » (di qui il titolo del film) gli offre un lavoro in qualità di imbonitore, per attirare il pubblico ad ammirare le sculture e i quadri dell'esposizione, il cui scopo consiste nel convincere la gente dell'inutilità del potere temporale e del mondo terreno. Il che cerca di fare anche il film con una dissolvenza dal ritratto di Alessandro Magno al volto di Spencer Tracy, colto nella stessa posizione, con lo stesso elmo, intento ad apostrofare la folla circa la natura genuina delle reliquie che intende loro mostrare. In seguito lo vediamo attorniato da nugoli di demoni e da un gufo nero che lo sbircia di malumore mentre cerca di convincerli a concentrare i loro sforzi per dar vita a un inferno dantesco ancora più grande e redditizio. Spencer Tracy riceve il loro assenso, ma non prima di aver sposato Claire Trevor durante un'improbabile cerimonia memore di *Freaks*, con una scimmia che manovra l'organetto quale damigella d'onore della sposa. L'Inferno, una volta costruito, è un imponente edificio cui si accede attraverso un'apertura nel ventre di un diavolo accovacciato con gli occhi semoventi. Al di là della quale c'è una scala a chiocciola, da cui i visitatori possono ammirare gli orrori affastellati all'interno del pozzo principale. Di lì a poco tuttavia incominciano a verificarsi strani incidenti. Alla fine l'intero edificio crolla a causa delle manchevolezze della costruzione. Imperterrito, Spencer Tracy, apre una bisca galleggiante, ma anche questa viene distrutta dal fuoco e il protagonista riesce a mettersi fortunosamente in salvo sulla terraferma. Ricoverato in ospedale, il novello Faust riceve la visita del proprietario del vecchio « Dante's Inferno » che gli descrive la visione che ha avuto di Dante e del catalogo di orrori contenuti nel suo poema. In coma, Spencer Tracy sogna un Inferno che gli ricrea le illustrazioni di Gustavo Doré: corpi nudi che sporgono da fiamme che li consumano nei secoli, nugoli di dannati che scalano montagne di roccia nera, una ragazza nuda ricacciata di continuo in un loculo fiammeggiante dal coperchio di pietra che si ostina a sollevare. Con le scenografie di Willy Pogany e la fotografia di Rudolph Maté *Dante's Inferno* (in cui appariva una giovane ballerina chiamata Rita Cansino, destinata a diventare Rita Hayworth) rimane ancora oggi uno dei più generosi esempi di cinema fantastico.

In *Gabriel over the White House* (1933) Gregory La Cava era andato ancora più lontano nel prendere sul serio figure care allo spirito religioso e nell'usare la Provvidenza come tramite di un sinistro « pamphlet ». Il protagonista era Walter Huston, nella parte di un presidente degli Stati Uniti di recente elezione ricoverato in ospedale a causa di un incidente occorsogli in automobile. Come in *Dante's Inferno* l'ospedale è teatro di visioni soprannaturali: in sogno il presidente si vede ripulire l'America dai numerosi mali che la deturpano, i disoccupati vengono arruolati a

forza nell'esercito, i « gangsters » sommariamente giustiziati. Dopo aver bellamente risolto il problema del debito nazionale allestendo un'imponente e spettacolare dimostrazione di forza militare, spaventando così i paesi creditori, il presidente si vede imporre la pace sociale sull'intero territorio nazionale con una dittatura fascista. Dio rispuntava a consigliare l'umanità bisognosa di aiuto in *The Next Voice You Hear* (1950) di William Wellman. Questa volta il messaggio era universale, l'effetto una conversione totale.

Ma il film in cui il tema dell'intervento di una potenza soprannaturale si presta alla più grottesca delle parabole è *Red Planet Mars* (1952) di Harry Horner (da un soggetto di John L. Balderston e John Hoare). Un giovane scienziato americano e sua moglie riescono a captare trasmissioni televisive dal pianeta Marte, scoprendo così che esso è abitato da una popolazione molto più progredita della nostra, in termini di tecnologia e di filosofia sociale. Come al solito la conosceza si rivela un'arma a doppio taglio: alla notizia della maggiore potenza di Marte e della sua industria di tipo diverso da quella capitalistica il mondo Occidentale va rapidamente a catafascio e la civiltà si dilegua di conserva. Come se non bastasse si apprende che Marte è retto da una misteriosa Autorità Suprema, la quale non è altri che Dio. Mentre la Terra ascolta ammutolita e tremebonda parafrasi ed estratti del Discorso della Montagna ammanniti dallo schermo televisivo, un malvagio scienziato ex-nazista abbandona precipitosamente il rifugio che si era assicurato sulle Ande e si adopera per mettere le mani sull'apparecchiatura per la ricezione delle così edificanti trasmissioni. Prima che possa riuscirvi la coppia di americani e il nazista soccombono all'esplosione che i primi hanno predisposto per impedire al secondo di convincere il mondo circa la falsità dei messaggi. Sulle loro tombe il presidente degli Stati Uniti intona un'orazione funebre e Dio ne prende giudiziosamente atto dall'alto della sua residenza marziana. L'isteria che domina il film e il fanatismo religioso che ne sta al centro appaiono soprattutto quando si vede il famigerato « villain » internazionale, il Comunismo cadere sotto i colpi di un gruppo di maturi rivoluzionari il cui senso cristiano si è mantenuto storicamente vivo mediante l'ascolto della voce dell'America attraverso radio clandestine. Dissotterate le sacre icone tosto si adoprano per innalzare un prete sul trono restaurato della Santa Russia. Lo scienziato nazista asserragliato nel suo nascondiglio decorato di maschere demoniache ricorda l'Anticristo. Altro film tipico del periodo della Guerra Fredda e dell'amministrazione Eisenhower è *Invasion U.S.A.* (1952) di Alfred E. Green, dove però abbiamo una « Weltuntergangserlebnis » o esperienza delirante di fine del mondo, secondo il gergo psicopatologico, senza intromissioni della divinità. L'inizio si svolge in un bar di New York dove alcune persone stanno discutendo la situazione politica internazionale. Dopo questa specie di prologo si ha la descrizione di un'invasione dell'America da parte della Russia, preceduta da un massiccio bombardamento ato-

mico. Il gruppo di persone incontrate all'inizio nel bar si disperde e i vari membri vengono uccisi uno dopo l'altro. Quando è il turno dell'ultimo a morire, precipitando dal tetto di un grattacielo, ci viene rivelato che si trattava soltanto di un sogno, o meglio di ipnotismo di massa per convincere la gente della realtà di un pericolo del genere. Finalmente responsabilizzata, la gente si entusiasma subito nella preparazione della guerra, donando il sangue od organizzando collette di cianfrusaglie per l'industria militare.
La presenza della divinità ricompare in *The War of the Worlds* (1953) di Byron Haskin (capo-reparto effetti speciali della Warner Brothers per parecchi anni), ambizioso adattamento del classico di H. G. Wells (ambientato in California invece che in Inghilterra) cui andrà un premio Oscar per gli effetti speciali (opera di Gordon Jennings, Wallace Kelly, Paul Lerpae, Ivyl Burts, Jan Donela, Irmin Roberts). Rispettando la tradizione del film di fantascienza americano, dove ogni sforzo viene di norma rivolto alla creazione di un universo conforme alla realtà dell'immaginario piuttosto che all'evocazione di uno stato d'animo (tale è il caso dei classici tedeschi) quasi tutte le sequenze del film sono state girate in « studio » ricorrendo spesso e volentieri a modelli e modellini. H. G. Wells sarebbe senz'altro inorridito davanti all'eccessiva libertà che lo sceneggiatore Barré Lyndon si prese con la storia originale sovrapponendovi un motivo religioso piuttosto marcato. Lo zio della protagonista, un prete, si avvicina ai Marziani con un'offerta di pace e di amicizia mentre recita un salmo, la Bibbia levata in alto e la croce che risplende come quella di un crociato, quando viene investito dalla fiammata degli « Alieni » che l'incenerisce. Nonostante questo primo contrattempo Dio non tarda a trionfare: l'ultima scena trova i due personaggi principali (Gene Barry e Ann Robinson) in una chiesa, mentre all'esterno i Marziani cadono stramazzati a terra per le strade, vittime (come la voce di Sir Cedric Hardwicke avverte giubilante nella colonna originale dandoci la spiegazione e introducendosi quale narratore) delle più piccole creature che Dio nella sua infinita saggezza ha posto sulla Terra: microbi e batteri. Né il film si lascia sfuggire altre opportunità per calcare la mano sul motivo religioso: quando un personaggio calcola che ci vorranno sei giorni perché i Marziani distruggano il mondo, la protagonista osserva devotamente: « Quanto c'è voluto per farlo. »
In *Beast with a Million Eyes* (1956) di David Kramarsky, prodotto da Roger Corman, l'intervento della divinità è meno diretto ma altrettanto salutare. Ambientato in una zona desertica degli Stati Uniti il film mostra un'intelligenza aliena che discesa sulla Terra ha assunto il controllo della mente degli animali domestici per farli ribellare all'uomo. Una mucca si imbizzarrisce e carica il suo padrone. Un pastore alsaziano, fino adesso fidato e mansueto, zampetta trafelato alla ricerca di umani da azzannare. Un bracciante semi-deficiente viene preso da mania sanguinaria e si mette a scorrazzare in giro brandendo un'accetta. Sospintasi nel

deserto, la gente riesce a intrappolare l'Alieno ma questi trasferisce la propria intelligenza dispettosa in un piccolo e inoffensivo roditore. Le preghiere della gente non rimangono inascoltate: un'aquila piomba provvidenzialmente dal cielo sulla preda e se la porta via, colpita dalla punizione divina.

Lo stesso ottimismo soteriologico veniva condiviso da *When Worlds Collide* (1951) di Rudolph Maté (la storia originale di Philip Wylie e Edwin Bulmer era stata pubblicata negli anni trenta). La Paramount già nel 1934 ne aveva acquistato i diritti per la riduzione cinematografica e la realizzazione del film avrebbe dovuto essere affidata, e « pour cause », a Cecil DeMille, ma il soggetto era rimasto diciassette anni in un cassetto perché, da accurate indagini sullo « spirito del tempo » e l'opinione pubblica, era risultato che questi non erano ancora preparati ad accettare come attendibile l'ipotesi di una catastrofe cosmica. Il film incomincia con astronomi di tutto il mondo che scrutano i misteriosi movimenti degli astri. A un giovane pilota (Richard Derr) viene assegnato il compito di trasportare una serie di lastre fotografiche da un osservatorio del Sudafrica a uno negli Stati Uniti. Intuendo che le lastre contengono la conferma di minacciosi sospetti, il giovane pilota riesce a carpire la confidenza dell'astronomo americano, il quale lo mette a parte della verità: la Terra tra breve sarà distrutta dalla collisione con una stella filante, Bellus. L'unica speranza dell'umanità è che un gruppo di profughi riesca ad atterrare su Zyra, il satellite di Bellus, un pianeta che per fortuna dispone di condizioni climatiche e ambientali simili alla Terra. La maggior parte del film riguarda i preparativi dell'Esodo: la costruzione di un'astronave con i fondi messi a disposizione da un miliardario che in cambio chiede soltanto di essere ammesso a bordo della nuova Arca (ma alla fine si sacrificherà assieme all'astronomo per far largo ai giovani), la scelta dell'equipaggio (non privo di contrasti giacché il giovane pilota deve contendere Barbara Rush a un altro spasimante, il quale per liberarsi del rivale dapprima lo abbandona sul tetto di una casa colpita da inondazione, ma poi torna a prenderlo con un elicottero), il rifornimento di animali e provviste da utilizzare una volta su Zyra.

Elementi biblici ricorrono anche nell'amara allegoria sulla dialettica della civiltà contenuta in *Panic in Year Zero* (1962) di Ray Milland (tratto da « Lot » e « Lot's Daughter » di Ward Moore). Il film narra la storia dello spietato e cinico adattamento del protagonista al cosiddetto « Dopobomba »: le sue reazioni sono quelle di un uomo che aveva previsto la congiuntura e che aveva modellato la sua esistenza in rapporto a questa previsione. Quando si scatena la guerra atomica, come Lot, non si volta indietro a rimpiangere le rovine fumanti delle città. Si caccia sulle colline con la moglie, la bellissima figlia e il figlio smidollato organizzando con abilità la sopravvivenza del gruppo in un mondo sconvolto cui egli si adegua perfettamente, sapendo che i vecchi ideali adesso sarebbero soltanto zavorra: uccide gli uomini che gli hanno violentato la

figlia e nega cibo e assistenza ad altre persone meno preparate di lui senza provare nessun rimorso. Così, come già avevano fatto i film biblici di Cecil De Mille, che pur strombazzando propositi di apologetica cristiana non erano che celebrazioni del paganesimo (si ricordi il sensualismo di tipo sadico e lesbico di *The Sign of the Cross*), anche il film di fantascienza mostra l'ambiguità fondamentale del genere: il progetto di edificazione dello spettatore cede il passo all'idoleggiamento dell'increscioso, dell'abnorme e del patologico. Ambiguità sottoposta alle leggi della decenza e che si riscontra soltanto a patto di un « close reading », punto di partenza per una « alternative explanation » di gran parte del cinema hollywoodiano classico (e che oggi si pone in primo piano in opere come *Clockwork Orange* che rifiutano ogni carattere di esemplarità morale).

3. *Effetti speciali*

I critici hanno sempre considerato il cinema di fantascienza come una specie di pretesto per lasciar sfogare il reparto effetti speciali delle « major companies ». Così hanno solo sfiorato una verità, senza afferrarla completamente: e cioè che il genere fantascienza è il genere del cinema hollywoodiano (e non solo hollywoodiano) dove maggiormente è stata messa a punto la batteria significante del linguaggio cinematografico.
Non a caso anche l'archeologo del cinema non può trascurare un gran numero di opere che tra il 1895 e il 1930 hanno richiesto gli sforzi di pazienti pionieri e innovatori, i quali forse non sapevano che agli occhi di uno spettatore del futuro avrebbero potuto essere censiti assieme a Fred McLeod Wilcox, Roger Corman e Stanley Kubrick. Del resto era stato George Herbert Wells a descrivere la sua macchina del tempo come una specie di fantastica macchina da presa, simile a quella che costituisce il mistero centrale dell'« Invenzione di Morel » di Bioy Casares.
È del 1902 la prima opera che può ricordare i più moderni esempi di cinema di fantascienza, *Le voyage dans la Lune* di George Méliès, un film di sedici minuti che in trenta « tableaux » rappresenta un succinto adattamento di « Dalla Terra alla Luna » di Jules Verne e di « Primi uomini sulla Luna » di Wells. La seconda scorribanda di Méliès nel campo della fantascienza e dell'avvenirismo è del 1904, *Le voyage à travers l'impossible* in cui un treno che viaggia ad altissima velocità schizza via dalla vetta dello Jungfrau, punta verso gli spazi siderali, si congela, cade in mare e poi ritorna a temperatura normale sulla terraferma. È interessante confrontare le sorprendenti analogie tra il soggetto del film di Méliès e quello di un film dell'anno successivo, *The Motorist* dell'inglese Robert Paul, in cui una coppia di automobilisti si solleva nello spazio a causa dell'eccesso di velocità ed incontra uno stuolo di corpi planetari prima di ricadere incolumi sulla Terra.
Ma il merito che spetta a Georges Méliès (e alla proliferazione di sale esclusivamente adibite a cinema che avevano bisogno di cambiare i loro programmi almeno una volta alla settimana, fenomeno di quegli anni)

non è tanto quello di aver inventato il film di fantascienza, quanto di aver inventato il cinema. Il fatto è che se Louis Lumière aveva inventato un bellissimo apparecchio capace di registrare fotografie animate, Georges Méliès invece ha creato un nuovo genere di spettacolo, fondato prima di tutto sul principio della messa in scena, il cinema (e quest'ultimo non stava ad indicare l'abbreviazione familiare di un marchio di fabbrica ma una nuova arte). Forse non è un caso che il cinema e la fantascienza abbiano fatto i primi passi contemporaneamente (anche Thomas Alva Edison, il mago di Menlo Park, aveva armeggiato intorno a un adattamento cinematografico di « Frankenstein » di Mary Shelley).
Sempre in Inghilterra, nel 1909, Charles Urban realizzò il primo film che merita a pieno titolo di essere considerato opera di fantascienza vera e propria. Originariamente realizzato come *The Airship Destroyer* è stato variamente presentato come *Aerial Warfare, Aerial Torpedo* e *Battle in the Clouds*. Il film dura meno di venti minuti e comprende un repertorio di ingegnosissimi effetti che inducono nello spettatore una notevole e sorprendente impressione di realtà, la maggior parte dei quali sono ottenuti grazie all'impiego discreto di ingegnosi modellini. Dopo un inizio in cui si vede Londra sottoposta a un bombardamento aereo, il film mostra città e linee ferroviarie distrutte da esplosioni, carcasse di rudimentali « tanks », ecc. (fin dalle sue opere inaugurali la fantascienza si pone sotto il segno dell'« angst » sociale, incoraggiata da un fiero scetticismo nei confronti delle istituzioni e da sospetti tormentosi circa molte conquiste della scienza e delle tecnologie). L'inventore di una torpediniera aerea vede la casa della ragazza del suo amico esplodere e si dà subito da fare per accorrere in suo aiuto e mettere in funzione la sua recente invenzione (abbiamo qui l'atteggiamento opposto: il progresso scientifico e tecnologico viene idoleggiato e sposato a una vocazione filantropica, secondo un'ottica tipicamente fabiana e timidamente riformista). Le torpedini, controllate a distanza per mezzo di segnali radio ma rifornite di energia tramite un combustibile solido, vengono lanciate una dietro l'altra contro gli aggressori. La guerra ha rapidamente fine. Il successo di *The Airship Destroyer* diede luogo a numerosi film ricalcati sullo stesso modello. *The Aerial Anarchists* (1911) mostrava ancora una volta velivoli che effettuavano incursioni aeree su Londra, il tutto con una sovrappiù di effetti rispetto al film precedente, dato un certo uso sperimentale del colore per evocare più realisticamente la cattedrale di San Paolo in fiamme. Il protagonista è un giovane ufficiale marittimo che si trova a bordo di una nave proditoriamente attaccata dai pirati dell'aria. Alla scoperta di una fotografia della fidanzata dell'ufficiale il capo dei pirati se ne innamora e la rapisce (il suo « coup de foudre » precede come una staffetta quello analogo di Nosferatu). Soltanto il provvidenziale intervento della Marina di Sua Maestà e il suo encomiabile coraggio riescono a salvarla. Non diversa è la storia di *Pirates of 1920* (1911) di Dave Aylott e A. E. Coleby.

Tutti questi film si basavano sull'estrema accuratezza e sottigliezza degli effetti speciali. Vi si assisteva a una generale mobilitazione e a una grande riscossa dell'arsenale retorico e linguistico del cinema per accrescere la tensione, rendere credibili situazioni oltraggiose per il senso comune, far circolare lo spettatore in atmosfere che producevano un fortissimo senso di spaesamento. Scenari, effetti luministici, organizzazione del montaggio, intensificazione dell'intreccio: nulla poteva sottrarsi agli sforzi temerari dei pionieri, desiderosi di ricorrere alle meraviglie delle tecnologie per evocare soprattutto la mistica in esse implicita. Contemporaneamente, in Germania ci si ispirava a un'altra forma di bizzarro e di grottesco, facendo oggetto dell'opera d'arte una fondamentale deformazione soggettivistica sottoposta a una percezione disturbata e pervertita. Era l'epoca dell'espressionismo, in base al quale ciò che contava di più nel campo dell'arte non era la descrizione prosaica e letterale della realtà ma era soltanto questione di forme, strutture, colori. Si ricordi la famosa affermazione di Kandinski (« la natura crea le sue forme per i suoi scopi ») e quella di Paul Klee (« il compito dell'arte non è di riprodurre il visibile, ma di rendere visibile »).
Anche in Francia si assisteva a un simile orientamento (d'altronde era stato Baudelaire a dire che « la poésie est ce qu'il y a de plus réel, ce qui n'est complètement vrai que dans un autre monde ») verso lo sperimentalismo e lo spirito visionario. Cineasti come Marcel L'Herbier, Germaine Dulac e Abel Gance erano riusciti a stabilire un proficuo dialogo con gli artisti più avanzati dell'epoca, il cui risultato è costituito da tutta una serie di opere cinematografiche in cui soggetti stravaganti vengono adattati a un linguaggio estremamente duttile e complesso. Pure in Germania e in Francia il cinema di fantascienza non godeva dello stesso favore tributatogli dai cineasti inglesi. Era il cinema fantastico a concentrare su di sé l'attenzione dei cineasti di questi due paesi, i quali lo consideravano il genere più idoneo ad accogliere in una ricca ed armoniosa sintesi radicalismo culturale e visualismo d'avanguardia, e fu soltanto come branca minore del cinema fantastico che elementi tipicamente fantascientifici vennero integrati alle opere francesi e tedesche di quel periodo.
La folie du Dr. Tube (1915) di Abel Gance faceva largo uso di lenti deformanti e di altri trucchi per dare risalto alla follia dello scienziato e il risultato ottenuto era così perfetto che il film venne ritirato dalla circolazione per qualche tempo, temendone le qualità psicagogiche. *L'inhumaine* (1925) di Marcel L'Herbier (alle cui scenografie collaborò Fernand Léger) era un bizzarro melodramma basato sulla storia di una prima donna dell'Opera resuscitata dai macchinosi congegni di uno scienziato suo ammiratore e si caratterizzava per le scenografie ostentatamente artificiali del geometrismo cubista. In Danimarca Forest Holger-Madsen realizzò *Himmelskibet* (1917; t.l.: Nave celeste) in cui un gruppo di terrestri raggiungeva il pianeta Marte a bordo di una astronave. Anche in

Russia non si fecero attendere troppo opere di fantascienza. Fin dal 1911 infatti si pubblicava in Russia « Il mondo delle avventure », una proto-rivista di fantascienza che si avvaleva della collaborazione di Verne, Wells e di molti altri autori tedeschi, polacchi e naturalmente russi, tra i quali Kúprin autore del « Sole liquido », in cui viene imbrigliata l'energia solare. Tutto questo con quindici anni di anticipo sull'apparizione della prima rivista americana specializzata, « Amazing Stories », fondata nel 1926 dall'elettrotecnico Hugo Gernsback. Del resto in Russia già nel lontano 1840 era stato pubblicato il romanzo fantascientifico « L'anno 4338 » di V. F. Odòevskij. Ma il maestro e il pioniere del genere va riconosciuto in Costantin Ziolkovski, autore di « Lontano dalla Terra », ambientato agli inizi del ventunesimo secolo, quando la guerra è stata abolita e i popoli affratellati; « Sogni sulla terra e sul cielo », in cui viene descritto l'allestimento di satelliti artificiali e mostra come sia possibile ottenere una gravità artificiale nello spazio cosmico. Sulla scia di Ziolkovski, ma proiettati nel passato anziché nel futuro (come « Prima di Adamo » di Jack London), si hanno i due romanzi del geologo e geografo V. A. Obracev, « Plutonia » e « La terra di Sannikov ». Ma la svolta introdotta nella fantascienza sovietica è opera soprattutto di Aleksei Tolstoi, il fondatore della scuola che potremmo definire sociale, come fanno fede i suoi romanzi « Aelita », « L'iperbolide dell'Ingegnere Garin » e « I sette giorni in cui fu saccheggiato il mondo ». Proprio dal primo romanzo nel 1924 è stato tratto *Aelita* di Jakov Protazanov, in cui un gruppo di soldati-astronauti sovietici capeggiati dall'ingegnere Los (N. Batalov) sbarcato su Marte, governato dalla dispotica regina Aelita (Julia Solnceva), un'altra versione di Ayesha (e anche in questo caso l'eroe non manca di innamorarsene), e vi fomentano una rivoluzione di schiavi con la testa rinchiusa in geometriche maschere di metallo. Il film disponeva di mezzi enormi investiti soprattutto negli imponenti e bizzarri scenari costruttivisti, opera di Alexandra Ekster del Teatro Tairov. Notevoli affinità con « L'iperbolide dell'Ingegnere Garin » presenta *Il raggio della morte* (1925) di Lev Kulešov, imperniato sull'invenzione di uno scienziato di cui cercano di impossessarsi i controrivoluzionari di un non meglio specificato paese dell'Occidente e di cui egli si serve per puntare una sorta di laser contro i fascisti che stanno facendo dei bombardamenti aerei sulla sua città.

Negli Stati Uniti il cinema di fantascienza stentò ad affermarsi. Nel 1916 Griffith scrisse e produsse per la Triangle (società di produzione controllata da Rockefeller di cui Griffith dirigeva uno dei tre settori, la Triangle Fine Arts) *The Flyng Torpedo*, una tarda eco dei primi esempi di fantascienza sorti in Inghilterra (il film è andato perduto). Il solo materiale che potrebbe avere qualcosa in comune con la fantascienza nel cinema americano di quegli anni va ricercato nei film di ambientazione preistorica, un filone abbastanza prolifico inaugurato dallo stesso Griffith nel

1912 con *Man's Genesis* (vedi il paragrafo dedicato ai cosiddetti « mondi dietro l'angolo »).
Al suo sorgere il cinema di fantascienza hollywoodiano fu subito contrassegnato dalla tendenza a fare dei « remakes » (si pensi alle numerosissime versioni del mito di Frankenstein). Un tal genere di constatazione però non deve autorizzare nessuna accusa di scarsa inventiva. Il fatto è che Hollywood si rese perfettamente conto fin dagli inizi che nel campo della fantascienza non era tanto importante l'introduzione di motivi inediti quanto un uso discreto di quelli più tradizionali, quale riflesso della natura estremamente ritualizzata del genere specifico. Per questo il cinema fantastico americano si è sempre posto in termini di sudditanza rispetto ad altre culture e di lento assorbimento di esse: così la goffa andatura del *Golem* di Wegener viene raddoppiata da quella di Boris Karloff nel *Frankenstein* di James Whale, di Ricou Browning, il mimo straordinario che presta le sue movenze all'uomo con le branchie (Gila Man) di *Revenge of the Creature* (1955) di Jack Arnold, di Robby il Robot, che appare in *Forbidden Planet* (1956) di Fred McLeod Wilcox, mentre il motivo del museo delle cere di *Das Wachsfigurenkabinett* di Paul Leni riappare in *Mystery of the Wax Museum* (1933) di Michael Curtiz, in *The Florentine Dagger* (1935) di Robert Florey e in *House of Wax* (1953) di Andre de Toth (quest'ultima volta in 3-D). Il segreto di questi fortunati adattamenti risiedeva nella grande capacità di Hollywood di combinare fonti francesi e tedesche alla padronanza della tecnica americana. La necessità di rielaborare soggetti popolari e raccontare in maniera serrata storie familiari fece sì che i maggiori sforzi creativi si concentrassero sugli effetti speciali. Nello stesso tempo il fatto che la fantascienza, nella storia del cinema, costituisca il giorno delle grandi manovre per il reparto effetti speciali agli ordini degli « studios » fece sì che si mirasse soprattutto a trovare nuovi modi per presentare materiali tradizionali. Non a caso la fantascienza si afferma nel cinema americano degli anni trenta e quaranta con due temi chiave, entrambi legati a notevolissime possibilità di applicazione e di esercizio degli effetti speciali; il tema dell'invisibilità e quello della miniaturizzazione. Da notare che questi due temi chiave oltre a mozzare il fiato dello spettatore si prestano a una riflessione che il cinema compie su se stesso, sulla sua ontologia e sui suoi princìpi costitutivi. L'atto fondatore del vedere infatti presiede tanto al tema dell'invisibilità quanto a quello della miniaturizzazione (in un caso l'atto del vedere registra una mancanza, nell'altro una perversione).
Il tema dell'invisibilità (e quello ad esso legato della liberazione del corpo dalle pastoie della carne e della materia) è stato introdotto nel cinema da James Whale, uno scenografo inglese emigrato ad Hollywood che doveva rivelarsi ben presto come il maggiore esploratore e conoscitore del « medium » fantascientifico, con il suo *The Invisibile Man* (1933), basato sul romanzo omonimo del connazionale H. G. Wells. Il protagoni-

sta del film (Claude Rains), dopo aver ingollato la pozione che donava il magico potere dell'invisibilità, a causa di un effetto secondario di essa, cadeva in preda alla follia. Una follia di tipo megalomane, invece della solita brutale furia omicida del vampiro o della creatura artificiale. Notevoli erano gli effetti speciali di John P. Fulton che costituiscono il clou del film. I fili invisibili venivano usati di rado e la complessa esposizione multipla e il trattamento del negativo erano discreti quanto ingegnosi. Per questo Paul Gilson ha potuto definire il film « un viaggio attraverso l'impossibile, una specie di 'mistero vestito' », in cui gli oggetti sembrano incantati, una sigaretta si accende da sola, un pigiama si infila magicamente tra le coperte del letto, le gocce di sudore rivelano il profilo dell'Uomo Invisibile facendo di lui uno spettro simile a un prisma, un fantasma preso in trappola dall'arcobaleno, la nebbia nasconde la sua figura, la neve porta impresse le orme dei suoi passi, si scioglie le bende che gli coprono il volto e si trasforma in un decapitato che parla. E nella sequenza in cui l'Uomo Invisibile è braccato dalla polizia e i suoi passi sprofondano nella neve e un poliziotto gli spara all'altezza del cuore si assiste ad un « climax » davvero paradossale: soltanto dopo morto l'Uomo Invisibile riacquista sotto i nostri occhi il proprio corpo, rovesciando così la metafisica millenaria della morte come accesso alla quiete dell'incorporeo e facendo dono allo spettatore del lascito della sua immagine. *The Invisible Man* possiede anche altri meriti: tra questi quello di porsi come caso proficuo di « multimedia » (il « coté » tipicamente radiofonico della storia non sfuggì a Boris Karloff che rifiutò la parte principale). Né va dimenticato che Orson Welles riuscì a terrorizzare l'America con una trasmissione radiofonica basata sulla « Guerra dei mondi » del suo quasi omonimo Wells, da cui in seguito Byron Haskin e George Pal dovevano trarne una propriamente cinematografica.

Il tema dell'invisibilità (in base al quale il fantasma più tradizionale diventa lo spettro dei processi ottici) ricompare anche in altri film. In *The Invisible Ray* di Lambert Hillyer il protagonista è lo scienziato Janos (si ricordi il tedesco *Janus Kopf* di Murnau) Rukh (Boris Karloff in una delle rare interpretazioni in cui si presenta senza il trucco che l'ha reso famoso, opera del truccatore Jack Pierce), il quale vive con la moglie insoddisfatta (Frances Drake) e la madre cieca (Violet Kemble Cooper) in un osservatorio sui Carpazi (teatro di solito delle scorribande del Conte Dracula). Applicando uno speciale accessorio al suo telescopio riesce a dimostrare a un gruppo di scettici scienziati che secoli prima era caduto in Africa un meteorite contenente un elemento strapotente, il Radium X 35. Nonostante l'incredulità dei colleghi lo scienziato riesce a mettere le mani sull'elemento cercato, ma viene colpito dalle sue pericolose radiazioni: per effetto delle quali adesso può provocare la morte al semplice tatto, lasciando sul corpo delle vittime spettrali e fosforescenti impronte della mano omicida, ed emettere dalle fessure degli occhi raggi mortali. Naturalmente lo scienziato si accanisce dapprincipio su

tutti coloro che si sono rifiutati di aiutarlo, ma la strage degli increduli e degli scettici e delle statue sulla cima di una chiesa parigina (man mano che uccide le sue vittime Janos Rukh sbircia da sotto la tesa del cappello e dissolve una dopo l'altra le sculture della chiesa) viene interrotta dalla madre che gli impedisce di prendere le medicine necessarie a mantenerlo in vita.

The Invisible Man Returns (1940) di Joe May, *The Invisible Ghost* (1942) di Joseph H. Lewis, *The Invisible Agent* (1942) di Edward L. Marin e *The Invisible Man's Revenge* di Ford Beebe non apportavano variazioni notevoli. Una non trascurabile variazione era introdotta da *The Invisible Woman* (1940) di A. Edward Sutherland, in cui Virginia Bruce è un'indossatrice resa invisibile da John Barrymore, nei panni di uno scienziato stravagante. Dopo di che l'indossatrice fa ritorno all'« atelier » di moda in cui lavora e vi semina il panico allo scopo di migliorare le condizioni di lavoro delle sue colleghe.

Accanto al tema dell'invisibilità va ricordato quello dell'Uomo dalla Vista a Raggi X. In un caso si contempla un difetto del vedere, nell'altro un eccesso di visibilità. Nel 1963 l'infaticabile Roger Corman ha realizzato *The Man With X-Ray Eyes* (in base a una storia di Ray Russell) che narra la storia di un chirurgo, il Dr. Xavier (che nella versione originale del film viene pronunciato « Ecs-avier »; si ricorda che in inglese la X contenuta nel titolo si pronuncia « ecs »), il quale sta facendo degli esperimenti per sviluppare la vista a raggi X, il che gli sarebbe utile per operare i suoi pazienti. Le controfinalità del successo di questi esperimenti lo conducono in breve tempo alla necrosi degli occhi, ad esibirsi in un circo, a fare il giocatore di professione e il guaritore. Inseguito dalla polizia si rifugia nel deserto e assiste a un « tent show revival meeting » in cui ascolta il predicatore arringare il pubblico: « Se il tuo occhio ti offende, cavatelo ». Quindi il Dr. Xavier mette fine alle proprie tribolazioni prendendo alla lettera l'allegoria del predicatore. Ancora una volta in questo film il tema della conoscenza come arma a doppio taglio è il tema pricipale, ma nel caso specifico viene associato all'atto percettivo che secondo una persistente metafisica fotologica sarebbe il suo modello (il vedere) e a un'epistemofilia non troppo lontana dal « voyeurismo » (vedi il Freud di « Totem e tabù »). Si ricordino la scena in cui il protagonista non può fare a meno di ammirare le nudità della ragazza con cui sta ballando e la frase che gli rivolge a un certo punto un suo collega di ospedale: « Solo Dio vede tutto ». Il che non fa che riaffermare i rapporti strettissimi tra fantascienza e spirito religioso (sotto forma di « morality play » secolarizzata).

Gli effetti di miniaturizzazione furono introdotti in *Wolf's Clothing* (1925) di Roy del Ruth e nella prima parte di *The Bride of Frankenstein* (1935) di James Whale, in cui si può ammirare una collezione di « homunculi » accuratamente conservati in recipienti di vetro. Ma il tema si afferma compiutamente soltanto in *The Devil Doll* (1936) di Tod

Browning, in cui ricorrono anche i temi prevalenti di questo regista: rapacità, travestismo, dramma creaturale. Esso non è che un adattamento di « Burn, Witch, Burn » di Abraham Merritt ad opera di Erich von Stroheim, Garret Fort e dello stesso regista. Il film narra la storia di uno scienziato (Lionel Barrymore) che sta scontando una lunga pena all'Isola del Diavolo, il quale riesce a farsi affidare da un altro sventurato il segreto della miniaturizzazione dei corpi, fugge dal bagno penale e si serve del suo segreto per vendicarsi. Nei panni di una vecchia fabbricante di giocattoli riesce a piazzare due pericolosissime creature a casa dei suoi nemici. Poi telepaticamente le guida all'attacco. L'uomo miniaturizzato si sveglia appollaiato sui rami di un albero di Natale con un arco a tracolla attorno al busto. La donna in braccio a una bambina, che crede si tratti di una bambola. Riesce a divincolarsi, sfugge alla sua padroncina, striscia sull'orlo di un letto e trafigge un uomo con un ago avvelenato. Nel frattempo l'uomo con l'arco si apre un varco fra i rami dell'albero di Natale e si sceglie una postazione favorevole per menare un non meno temibile attacco.

Nel *Dr. Cyclops* (1940) di Ernest B. Schoedsack, Albert Dekker è il Dr. Thorkel, uno scienziato impegnato in misteriosi esperimenti in un laboratorio segreto sulle montagne peruviane, il cui scopo, approfittando di un giacimento di radium lì vicino, è quello di ridurre le proporzioni degli esseri umani. Un gruppo di scienziati che stanno esplorando il fiume Karana, il corso superiore del Rio delle Amazzoni, cadono nella sua trappola e vengono ridotti ai minimi termini. Il film non manca di sottolineare le sue analogie con l'episodio di Ulisse e Polifemo. Il Dr. Thorkel prende uno degli scienziati miniaturizzati e spegne la sua vita come un moccolo avvolgendolo in un batuffolo di cotone impregnato di etere. Le altre vittime, dopo aver combattuto contro gatti, insetti giganteschi, ecc. — messi a disposizione dagli specialisti Farciot Edouart e Wallace Kelly — riescono a spezzare le lenti degli occhiali del Dr. Thorkel, il quale accecato finisce in un pozzo (di qui la ragione del titolo).

Ma il film che in maniera migliore ha saputo trarre partito dal tema della miniaturizzazione è *The Incredible Shrinking Man* (1957) di Jack Arnold (sceneggiatura di Richard Matheson dal suo romanzo uscito in Italia sotto il titolo « Tre millimetri al giorno »; effetti speciali di Clifford Stine, Roswell A. Hoffman e Everett A Broussard; scenografie di Alexander Golitzen e Robert Clatworthy). Questo autentico capolavoro incomincia nel mondo reale. Scott Carey (Grant Williams) e sua moglie stanno prendendo il sole in barca. All'improvviso una nuvola passa sopra di loro. Scott viene spruzzato di particelle luccicanti che si volatilizzano subito nell'aria. Sei mesi più tardi si accorge che si sta rimpicciolendo. Dapprima solo di pochi centimetri, poi sempre di più. Ben presto la sua altezza si riduce a meno di un metro. Quando è alto poco più di dieci centimetri si trasferisce in una casa di bambola, ma anche qui la sua vita si rivela impossibile perché vi fa irruzione il gatto. Scott allora si

rifugia in cantina. La donna che adesso vive con lui, una nana che si esibisce in un circo, pensando che il gatto se lo sia mangiato, chiude la porta della cantina, dove Scott rimane intrappolato, alla mercé di un ragno gigantesco. Particolarmente impressionante è la scena in cui la vera nuziale sfugge dal dito dello sventurato Scott. Toccante è la figura del gatto che man mano che procede la rovina della vita del protagonista gli diventa sempre più amico, fino al punto di sostituire la donna. Sconvolgente il cambiamento di significato che assume il mondo del « déjà vu » e del « déjà vecu » parallelamente all'invadenza del processo di miniaturizzazione (in questo film non c'è parte di ogni singola inquadratura che non sia significante quanto ciò su cui di solito si concentrano l'attenzione e la paranoia scotomizzante dello spettatore: personaggi, punti forti dell'azione, « ficelles » narrative). La disintegrazione della vita e del matrimonio di Scott lo portano a una triste relazione con la nana di un circo (Arnold non usa, come Tod Browning in *Freaks*, una nana vera, ma un'attrice di proporzioni normali in mezzo a scenari ingranditi). « È facile parlare di anima e di spirito e di altri valori essenziali », protesta Scott, « ma non quando si è alti un metro ». Durante la prigionia in cantina la caldaia gocciolante si trasforma in una terribile minaccia e la vita di Scott dipende dalla conquista di un pezzo di dolce sbocconcellato da contendere ad un gigantesco ragno nero. Dopo essersi sbarazzato del ragno con uno spillo manovrato come una spada e un paio di enormi forbici, Scott scopre di essere diventato ancora più piccolo, al punto di strisciare attraverso un radiatore. Raggiunto il mondo esterno, Scott osserva il cielo di notte, nel cuore di una foresta di fili d'erba e prova un momento di gioia e di speranza. Nulla è stato creato per vivere senza significato (in un mondo in cui, come è stato detto, tutto è significante), si rende conto. Da qualche parte, nell'universo, anche se continua a rimpicciolirsi, c'è posto anche per lui. Grande credibilità possiedono soprattutto le scene in cui Scott passa attraverso la grata, dopo che la cantina è stata inondata dalla corrente di gocce d'acqua, mentre altri detriti rimangono impigliati nelle sue maglie, affronta l'impalcatura torreggiante dei gradini della scala, deve fare i conti con la gigantesca creatura fiammeggiante che è diventata la caldaia, sbriciola per sfamarsi il colossale spezzone di dolce e si serve di tutta una serie di arnesi per il cucito che si rivelano armi ed utensili provvidenziali.

L'esatto « pendant » della miniaturizzazione è dato dal ciclo del « giant insect » che ha avuto inizio con *Them!* (1954, Assalto alla Terra) di Gordon Douglas. Il film incomincia con una ragazzina che sbuca fuori dal deserto e ripete ossessivamente « Them! Them! », alludendo alla causa del suo choc, senza essere capace di aggiungere altro. E gli investigatori che vanno a vedere cos'è successo nel deserto non trovano che edifici distrutti, macchine contorte e una striscia zuccherina che conduce al formicaio dei giganteschi insetti, le cui smisurate proporzioni sono conseguenza degli esperimenti nucleari che vi sono stati effettuati.

Il formicaio viene subito investito di gas velenosi e una pattuglia di uomini armati di lanciafiamme si azzarda in seguito a scendere nei suoi meandri per eliminare ogni superstite. Particolarmente impressionante è la scena in cui si assiste alla scoperta di due enormi formiche regine fuggite dal deserto per deporre le uova.

Non diversa è la sequenza di apertura di *Tarantula* (1955, Tarantola) di Jack Arnold. In luogo di una ragazzina, qui è un uomo sconvolto dal terrore a sbucare dal deserto e a stramazzare sotto i titoli di testa. Ancora una volta la cittadina circondata dal deserto ha la funzione di fornire l'« humus » più adatto all'insorgere di avvenimenti eccezionali (come succede anche nel più recente *Andromeda's Strain* di Robert Wise, uno specialista del genere) e di sottolineare la presenza minacciosa del mondo che si protende ai suoi confini. Il che non fa che rievocare il mito oscuro della Creazione, dato che, come spiega John Agar a Mara Corday, il deserto è quanto rimane del fondo di un oceano, da dove ha avuto origine ogni forma di vita, sia che essa strisci, nuoti o si alzi in volo. « Vi si trovano ancora delle conchiglie », aggiunge in tono solenne. Ed è in questo scenario primevo che hanno luogo le scorribande di un ragno gigantesco, frutto delle ricerche di un solitario sperimentare, Leo G. Carroll, un biochimico impegnato nello sforzo di risolvere i problemi alimentari dell'umanità.

Giganteschi insetti seminano il panico e la distruzione anche in *The Black Scorpion* (1957, Lo scorpione nero) di Edward Ludwig (sceneggiato dallo scrittore di fantascienza David Duncan), in cui si assiste ai terrificanti assalti condotti dal mostro contro un treno e un elicottero, in *The Deadly Mantis* (1957), imperniato sulle rovine arrecate dall'apparizione di un'enorme mantide religiosa, in *The Spider* e *Earth V. the Giant Spider.*

Oltre agli insetti ed altri animali anche una città può diventare preda del morbo del gigantismo: in tal caso l'anomalia si sposta dall'ordine del biologico a quello del sociale. È quanto si verifica in *Metropolis* di Fritz Lang. Il regista ha affermato che l'idea del film gli venne quando vide New York per la prima volta, a bordo della nave che lo stava portando in America. La città di *Metropolis*, memore di una New York notturna e scintillante di luci, è una specie di super-città, di megalopoli del più sfrenato capitalismo, di metropoli del futuro rigorosamente gerarchizzata in uno stadio inferiore e superiore. Nello stadio inferiore, precluso alla luce del giorno, gli operai azionano macchine mostruose. Lo stadio superiore è la residenza dei grandi monopolisti, dei dirigenti di rango elevato e della gioventù dorata a caccia di piaceri nei giardini pensili di Yoshiwara. Grandiose arterie brulicanti di traffico aereo ed automobilistico l'attraversano in ogni direzione. Se le creature che si incontrano nei film di fantascienza non sono che il risultato dei procedimenti raffinati del reparto effetti speciali, anche questa creatura secolarizzata, questa cosa da un altro mondo (quello del futuro che si delinea nei connotati distorti del presente), questa città in preda al delirio elefantiaco

del più smisurato dei « kolossal » non sfugge alla legge di una stessa fondazione: infatti è stata ottenuta mediante il cosiddetto processo Schüfftan, un ingegnoso sistema di specchi che permette di sostituire modellini a strutture gigantesche, ponendo un grande specchio parzialmente argentato, secondo un angolo di 45° con l'asse ottico di ripresa, davanti alla macchina da presa e facendo riflettere un modello o un oggetto più o meno lontano nella parte argentata, mentre attraverso la parte non argentata si vede direttamente quanto rimane dell'immagine da riprendere.

È noto che uno dei caratteri principali del cinema hollywoodiano classico è la « maîtrise » di ogni singola opera. Paziente e meticoloso lo sguardo sovrano dell'Autore le sorveglia tutte. Frank Capra ha così potuto paragonare il proprio lavoro a quello di un sarto e Josef von Sternberg fare la seguente affermazione: « Ogni arte è un'esplorazione di un mondo irreale. Lo stile risulta sempre dalle costrizioni imposte agli elementi che compongono l'opera d'arte. Non è necessariamente una limitazione della forma, ma il risultato della ricerca di un'astrazione che non è normalmente contenuta nella presentazione delle cose quali sono ». Se è possibile immaginare Frank Capra attenersi strettamente ai segni tracciati col gesso sul corpo ancora informe dell'opera da realizzare (tagliare, rifondere e cucire) e von Sternberg devolversi completamente all'inseguimento del proprio sogno di una risonanza omogenea e immateriale dell'immagine cinematografica è però nel cinema di fantascienza che maggiormente (e in maniera più appariscente) si esplica il progetto sovrumano di sottoporre la realtà, la natura e il corpo dei figuranti a un generale processo di travestismo e di « make up », sintetizzato dal lavorio del truccatore Bud Westmore nel modellare il pantheon delle creature mitopoietiche della Universal International.

Uno degli autori che più ha saputo padroneggiare le proprie forme emancipando il cinema dal ricorso a espedienti grafici nella creazione di un mondo immaginario è Alfred Hitchcock, il quale così spiega i procedimenti impiegati nella realizzazione di *The Birds*, « probabilmente il più prodigioso lavoro mai fatto. » Mettiamo che si debba riprendere due uomini che stanno parlando all'angolo della Fifth Avenue, a New York, che si stia girando il film in giugno, ma che la storia richieda una strada coperta di neve. Solitamente, per una scena come questa si gira lo sfondo, quindi lo si proietta su uno schermo e si dispongono i due uomini di fronte ad esso (il cosiddetto sistema del « trasparente » o « from projection », usato una delle prime volte in *King Kong*). Mettiamo che nel caso in questione sia impossibile (per esempio, si sta girando il film in giugno). Perciò quel che si fa è fotografare i due uomini contro uno sfondo bianco, e poi mettere da parte questo filmato. Poniamo che il film non debba uscire prima dell'anno successivo. La prima neve cade a New York in novembre. L'operatore si reca all'angolo della Fifth Avenue e piazza la macchina da presa pressapoco dove stavano i due uomini e fil-

ma la Fifth Avenue coperta di neve. Questo filmato viene portato in laboratorio e lavorato su quella che viene chiamata stampatrice ottica (« optical printer »). La prima pellicola ad essere inserita nella stampatrice è il primo filmato — non esposto — e contro di questo si dispone il negativo della Fifth Avenue. Viene fatta una copia dei due uomini su sfondo bianco e questa viene sovrasviluppata a tal punto che i due uomini diventano due « silhouettes ». Così la si aggiunge come terza pellicola da introdurre nella stampatrice. In questo modo si ottiene una pellicola vergine, la Fifth Avenue e la « silhouette » nera dei due uomini. Nella stampatrice, la macchia nera costituita dai due uomini ha impedito il passaggio della luce, così che la sola parte esposta della pellicola vergine è data dalla Fifth Avenue che fa da sfondo ai due che parlano. Se il film venisse sviluppato a questo stadio e proiettato su uno schermo, si avrebbe la Fifth Avenue e due « silhouettes » bianche. Naturalmente non lo si sviluppa, si riavvolge la pellicola e si comincia di nuovo. Ma che cos'è il negativo dei due uomini? Essi erano stati filmati contro uno sfondo bianco; perciò quest'ultimo nel negativo risulta nero. Così basta passare questo negativo e la pellicola già parzialmente esposta nella stampatrice per la seconda volta e si avranno i due uomini impressi nello spazio previsto per loro — la parte non esposta della pellicola. È il procedimento del mascherino mobile (« travelling mat process »). Nel caso di *The Birds* c'erano dei bambini che correvano giù per la strada all'uscita della scuola di Bodega Bay e bisognava sovrapporvi i corvi. All'uopo erano stati portati in « studio » trenta o quaranta corvi allenati a volare da un trespolo all'altro, agli ordini dell'ammaestratore di uccelli Ray Berwick, contro uno sfondo neutro. Ma inoltre c'era il problema del colore. Così, per ottenere una « silhouette » (essa è necessaria pena il cancellarsi delle immagini — come due istantanee sulla stessa pellicola) si facevano riprese a colori contro uno sfondo giallo (la stessa luce che si usa per i fari anti-nebbia delle automobili). Questa luce al sodio — come viene chiamata — è di un colore che corrisponde a una gamma dello spettro che la fa risultare nera ed è l'unico colore che non venga fotografato. In questo modo si otteneva un'immagine colorata e uno sfondo nero. Nello stesso tempo si usava una lente prismatica che permetteva di ottenere due immagini. Una passava a colori, l'altra veniva riflessa attraverso un filtro rosso su una normale pellicola in bianco e nero, in modo da avere la « silhouette » contemporaneamente alla scena. Così che quando si univano le due scene si otteneva il negativo dei bambini che corrono giù per la strada e la « silhouette » degli uccelli. Successivamente venivano sovrimpresse. Comunque, questa scena non veniva fatta durare a lungo. Si passava ad un primo piano di uno dei bambini lanciando un uccello ammaestrato contro la sua spalla. Ed è il montaggio a dare l'illusione della scena in primo piano, in totale e così di seguito.
Una delle più spettacolari inquadrature di *The Birds* è quella che mostra dall'alto i gabbiani che si apprestano ad attaccare la città. Inoltre c'è

una stazione di servizio che va a fuoco e un rivolo di benzina incendiata lungo un parcheggio. L'addetto ai mascherini ha dipinto una veduta dall'alto del porto della città annerendo soltanto le fiamme e la gente che corre. Scena e mascherino sono state poi stampate assieme. Così che, quando vediamo il risultato sullo schermo, è come se ci trovassimo su un elicottero o un pallone. Il problema successivo era ottenere gli uccelli che volano verso il basso. Veniva perciò affittata un'isola al largo della costa della California e si piazzava la macchina da presa su un alto dirupo. Si attiravano i gabbiani con dei pesci posti dietro la macchina da presa e quindi si gettavano i pesci oltre il dirupo. Tutto questo con la macchina da presa sempre puntata sulla spiaggia sottostante. Quando il film è stato proiettato si vedevano: parte del dirupo, marosi, spiaggia e i gabbiani che vi si precipitavano. A questo punto due donne hanno preso questa pellicola, fotogramma per fotogramma. In tutto erano solo tre metri, ma ci sono voluti tre mesi per trasferire, dipingendo, ogni uccello su uno sfondo neutro. Inoltre hanno disegnato la « silhouette » di ognuno di essi. In questo modo gli uccelli sono stati stampati sulla scena mentre calavano in picchiata.

E nulla meglio riassume il progetto demiurgico del cinema hollywoodiano classico di quest'affermazione dello stesso Hitchcock: nel documentario Dio è il regista, nel film il regista è Dio.

In *2001: A Space Odissey* (1965-68) di Stanley Kubrick, più o meno direttamente ispirato al romanzo « Childood's End » di Arthur C. Clarke, molti si sono chiesti cosa significhi il monolito nero che si vede ricorrere più volte nel film, a sollecitare le successive fasi dell'evoluzione dell'umanità. Si è assistito così a tutta una proliferazione di conati interpretativi, la maggior parte dei quali hanno scomodato la divinità. Ma la risposta è un'altra. Forse è stata la sua evidenza a provocare effetti di accecamento.

Un bicchiere cade al suolo dal quale trapela la luce e provoca un gesto di raccolta da parte di David Bowman (Keir Dullea), ormai giunto al termine del Viaggio, al cospetto del proprio Doppio morente. È seguendo questo gesto lentissimo e circospetto che scopriamo l'ultimo dei suoi « Io », vecchissimo e fetale, colto nel gesto con cui si stabilisce o ci si separa da qualcosa; al termine di questo movimento scopriamo il monolito nero, a fianco del capezzale dell'Ultimo Uomo, quale fattore di una nuova rinascita. La macchina da presa non si lascia intimidire e punta dritta su di esso (si vedrà che non è il caso di chiamarlo Lui) con una carrellata in avanti. Adesso, quando in campo c'è solo il monolito nero, la sua superficie coincide con quella dello schermo rabbuiatosi all'improvviso (come in un « fondu »). Subito dopo lo schermo nero, e cioè la superficie del monolito (dato che non ci sono stati stacchi o altri « fiat »), si riaccende per effetto dell'apparizione di innumerevoli stelle luccicanti. È in questo momento che sorge l'immagine di ciò che è andato maturando: l'Uomo Nuovo nato da un atto di auto-creazione davvero

perfezionistica in quanto frutto di vicissitudini interamente umane. *Ecce Homo.*

È nella conclusione del film che finalmente si mostra cosa sia il monolito nero: una dissolvenza in nero, un elemento di notazione cinematografica, un effetto della scrittura cinematografica. Anche qui l'unica intrusione tollerata da parte della divinità è quella del Regista-Dio-Demiurgo, la cui apparizione è garantita dalla connotazione della macchina da presa di attributi (fenomeno che si era già riscontrato nelle analogie tra macchina da presa e Macchina del Tempo in Wells) che ne fanno la più mondana e secolarizzata delle ierofanie e cratofanie.

BIBLIOGRAFIA:

Opere di cinema:

Baxter, John: *Science Fiction in the Cinema e Hollywood in the Thirties.*
Butler, Ivan: *Religion in the Cinema.*
Higham, Charles; Greenberg; Joel: *Hollywood in the Forties.*
Hitchcock, Alfred: « The Birds », *Cinema & Film* n. 11-12, estate-autunno 1970.
Kracauer, Sigfried: *Cinema tedesco.*
Sadoul, Georges: *Georges Méliès.*
Sontag, Susan: *Contro l'interpretazione.*
Sternberg, Joseph von: Lettera a Tom Foral, 2 maggio 1962.
Ungari, Enzo: « L'altra faccia del pianeta delle scimmie », *Cinema & Film*, n. 11-12, estate-autunno 1970.
Wilder, Billy: intervista con Michel Ciment, *Positif* n. 120, ottobre 1970.

Varie:

Aldani, Lino: *La fantascienza.*
Bachelard, Gaston: *Psychanalyse du feu.*
Ferrini, Franco: *Che cosa è la fantascienza.*
Fiedler, Leslie A.: *Love and Death in the American Novel.*
Hawthorne, Nathaniel: *Racconti narrati due volte.*
Hofstadter, Richard: *Società e intellettuali in America.*
Margoni, Ivos: « Introduzione » alle opere complete di Lautréamont, Einaudi, Torino, 1967.

MUSICAL

La commedia musicale costituisce un genere che è sempre stato proprietà particolare di Hollywood e del cinema classico. Inoltre la commedia musicale si è posta geneticamente come luogo privilegiato e fondatore delle capacità e possibilità espressive del mezzo (in questo senso il suo ruolo è simile a quello del genere fantascienza). Si ricorda che il primo film sonoro della storia del cinema è stato un « musical »: *The Jazz Singer* (1927) di Alan Crosland. Il successo dell'anno precedente di *Don Juan* (sempre di Alan Crosland), dovuto soprattutto ai suoi effetti sonori e musicali, senza dimenticare un'introduzione affidata alla voce di Will Hays (il presidente della M.P.P.A., l'organizzazione dei produttori e distributori voluta e fondata dal grande capitale, che ha legato il suo nome al rigidissimo codice della decenza che conteneva tutta una serie di proibizioni rigorose e che venne compilato da un gesuita, Padre Lord, nel 1930), avevano incoraggiato la Warner Brothers a realizzare *The Better 'Ole* e *When A Man Loves* (entrambi i film disponevano di un commento musicale sincronizzato), insieme a un certo numero di cortometraggi in cui si esibivano famosi cantanti. Fu così che si arrivò alla realizzazione di *The Jazz Singer*, il primo film munito di una colonna musicale sincronizzata, di effetti sonori e di un dialogo.
Il grande successo finanziario di questi primi « musicals » fece sì che il genere diventasse oggetto di grande affidamento da parte di tutti i « major studios ». La Warner Brothers si rimise in sesto negli anni trenta con Al Jolson e le « extravaganzas » di Busby Berkeley. La R.K.O. divenne una delle « major companies » con Fred Astaire e Ginger Rogers. Deanna Durbin diede una mano alla Universal per salvarsi dalla bancarotta. Mae West con i suoi primi due film sotto contratto con la Paramount contribuì largamente a risanare il bilancio della società. Durante la seconda guerra mondiale la Fox puntò soprattutto su Betty Grable per soddisfare le esigenze del pubblico di quegli anni, alla ricerca di facili evasioni. Negli anni quaranta e cinquanta M.G.M. e commedia musicale divennero quasi sinonimi (per effetto di un « producer » preminente cui si deve la scoperta di Vincente Minnelli, Arthur Freed).
Non è inopportuno mettere in gioco queste determinazioni economiche, dato che la commedia musicale è il genere forse legato più di altri alla disponibilità di grandi capitali e notevoli risorse artistiche ed intellettuali. Non a caso quando, verso la fine degli anni cinquanta e soprattutto negli anni sessanta, si assiste a successive ristrutturazioni dell'organizzazione degli « studios » cinematografici, con conseguente auto-limita-

zione della produzione e dei « budgets », il « musical » scompare dalla scena hollywoodiana. E se muore in bellezza non va dimenticato che la sua è una morte economica. Il fatto è che mentre il genere « western » può prestarsi a ogni tipo di trasformismo (che fa sì che un « kolossal » come *Duel in the Sun* e piccole produzioni di serie B come i film di Ray Nazarro, Lesley Selander e R. G. Springsteen possano essere catalogati sotto la comune denominazione di « western ») la commedia musicale non consente manipolazioni di questo genere, economie o risparmi
È anche significativo il fatto che mentre quasi tutti i registi americani (o che hanno lavorato in America) hanno girato dei « western » e dei « thriller » soltanto pochissimi specialisti hanno potuto cimentarsi con il mondo completamente artificiale della commedia musicale. Se specialisti nei campo del « musical » hanno fatto incursioni decorose in altri campi, come Stanley Donen cui dobbiamo la riuscita di un « thriller » come *Charade*, e George Cukor che ha soppiantato il carro dei pionieri con il carrozzone degli attori itineranti nello stesso scenario del West in *Heller in Pink Tights*, non si è mai dato il caso inverso, anche se elementi caratteristici e costitutivi della commedia musicale si trovano all'opera un po' dappertutto, sotto forma di canzoni e motivi musicali.
Al tempo della piena affermazione del « musical » i cow-boys sempre pronti a cantare una canzone sullo sfondo di una frontiera arcadica e pastorale incominciavano a ritirarsi dalla scena per fare posto a personaggi e situazioni meno stilizzati e artificiosi, più maturi e caratterizzati, inseriti in contesti dotati di maggiore concretezza e verosimiglianza storica. Oggi che la commedia musicale è stata bandita dagli schermi sarebbe da incauti meccanicisti aspettarsi un contraccolpo riparatore: infatti le canzoni nei film « western » vengono fortunatamente somministrate con parsimonia, durante i « credits » (da Frankie Laine a Johnny Cash) e nelle ore notturne dei bivacchi (da *The Tall Men a The Culpepper Cattle Company*, dove servono a chetare la mandria).
A fianco della morte della commedia musicale vanno registrati invece altri fenomeni ad essa legata: l'insorgenza di un altro caso clamoroso di cinema critico, a fianco di quello di Sergio Leone, e cioè il cinema di Jacques Demy, la rivoluzione apportata nel campo del balletto in coincidenza cogli inizi della Rivoluzione Culturale Proletaria in Cina e la successiva apparizione in Europa di film musicali come *L'Oriente è rosso* e *Il Distaccamento Femminile Rosso*, la presenza nel panorama del cinema contemporaneo di un fenomeno come Carmelo Bene, il quale potrebbe avocare a sé l'eredità del melodramma italiano, dell'estetismo europeo, e quella hollywoodiana di Vincente Minnelli e Jerry Lewis.
Il « musical » appare spartito in due grandi filoni: le biografie di compositori, cantanti e artisti di varietà e film basati sulle peripezie di giovani e talentuosi canzonettisti alla ricerca del successo. La prima biografia filmata fu la storia del re del valzer viennese, Johann Strauss, interpretato dal francese Fernand Gravet nel musical americano *The Great Waltz*

(1938). Ma il primo compositore americano la cui vita sia stata raccontata sullo schermo è il popolare e prolifico Stephens Collins Foster (1826-1864). Senza aver mai conosciuto il successo finanziario e la fama di artista, durante la sua vita il compositore di « Old Folks at Home », « Oh Sussanna », « De Camptown Races », « Old Kentucky Home » e « Beatiful Dreamer » ottenne il tributo di Hollywood nel 1939, quando venne interpretato da Don Ameche in *Swanee River* (in cui molte delle sue canzoni erano cantate da Al Jolson). In seguito un altro film, *I Dream of Jeanie*, aveva come protagonista lo sfortunato compositore, interpretato da Bill Shirley, e si concentrava soprattutto sugli anni giovanili e sulla relazione con la sua innamorata, Jane McDowell, l'unico amore della sua vita, destinata a diventare sua moglie e per la quale Foster scrisse la canzone che dà il titolo al film. Influenzato dagli « spirituals » e dalle canzoni della gente di colore che aveva ascoltato da ragazzo, realizzò la sua ambizione di creare la musica popolare americana, dando inizio a una tradizione che annovera Irving Berlin (nato nel 1888, che nel 1911 rivoluzionò la composizione musicale con « Alexander's Ragtime Band »), George Gershwin, Jerome Kern, Cole Porter, Richard Rodgers e « lyricists » come Lordenz Hart, Alan Jay Lerner e Frank Loesser. Di questi soltanto Irving Berlin e gli ultimi due non sono mai stati celebrati da una biografia hollywoodiana. È stato Irving Berlin ad aver espressamente proibito di fare un film su di lui finché sarebbe stato in vita (ovviamente all'epoca in cui il genere era prolifico e vitale, indicando anche l'interprete di se stesso: Fred Astaire). Berlin è stato probabilmente, e non a torto, condizionato in questa sua decisione dalla disarmante ingenuità delle biografie realizzate in precedenza, tutte molto deludenti e assai poco convincenti dal punto di vista drammatico. Infatti le biografie dei grandi compositori non ricercavano che l'opportunità di presentare una serie di numeri prestigiosi eseguiti da divi famosi (non senza ricorrere al trucco del « ghosting »). La biografia di George Gershwin, *Rhapsody in Blue*, aveva come protagonista Robert Alda nella parte del compositore e Herbert Rudley in quella di suo fratello, il « lyricist » Ira Gershwin. Esso raccontava la storia di Gershwin dall'infanzia alla sua morte, dalla sua prima canzone di successo, « Swanee », ai suoi concerti e a « Porgy and Bess ». *Night and Day* fu la storia di Cole Porter, interpretato da Cary Grant, scelto direttamente dallo stesso compositore, mentre la moglie da parte sua aveva indicato Alexis Smith per raffigurarla sullo schermo. Jerome Kern venne interpretato da Robert Walker in *Till the Clouds Roll By* (1950) di Richard Whorf (in cui fu però Vincente Minnelli a dirigere le sequenze in cui appare Judy Garland), che incomincia con un condensato di quindici minuti di « Show Boat » e che comprende la polka della poco nota « Mark Twain Suite ». *Words and Music* fu la storia di Richard Rodgers (interpretato da Tom Drake) e di Lorenz Hart (interpretato da Mickey Rooney). Inoltre compositori meno famosi risultarono più fortunati nell'essere celebrati da film

più riusciti: *Three Little Words*, con Fred Astaire nella parte di Bert Kohlmar e Red Skelton in quella di Harry Ruby, *I'll See You in My Dream*, la storia del « lyricist » Gus Kahn, interpretato da Danny Thomas al fianco di Doris Day nella parte della moglie Grace, la quale compose la musica del suo primo successo, « I Wish I Had A Girl ».
Inoltre anche la maggior parte dei più famosi artisti del « vaudeville », della rivista e della commedia musicale hanno avuto le loro storie filmate in tutta una serie di « musicals ». Ed è proprio dalla storia di uno di questi artisti famosi che è stato ricavato uno dei più grandi successi commerciali di tutti i tempi, la biografia dell'uomo che interpretò il primo film sonoro: Al Jolson, interpretato da Larry Parks in *The Jolson Story*. Le canzoni erano invece interpretate direttamente da Al Jolson, e nel caso di una di esse, « Swanee », appariva personalmente sullo schermo . *The Jolson Story* ebbe anche un seguito, *Jolson Sings Again*, che portava avanti la storia del cantante fino al film precedente e faceva vedere Larry Parks (nella parte di Al Jolson) venire presentato a Larry Parks (nella parte di Larry Parks). Il primo « musical » completamente imperniato sulla vita di un grande impresario fu *The Great Zigfield*, realizzato dalla M.G.M. nel 1936. William Powell interpretava il ruolo di Zigfield e Luise Rainer Anna Held, la ragazza che divenne una diva di Broadway subito dopo il primo spettacolo messo in scena da Zigfield, nel 1906, e che un anno più tardi divenne sua moglie. Myrna Loy era Billie Burke, la seconda moglie di Zigfield, una delle più grandi dive degli anni venti. I Castle, famosi ballerini degli inizi del secolo, furono i primi artisti ad avere un « musical » interamente basato sulla loro vita, con *The Story of Vernon and Irene Castle*. Fred Astaire e Ginger Rogers interpretavano i due ballerini che avevano introdotto il tango e il fox-trot in America, e la fedeltà del film ai fatti, quali si erano svolti, fece sì che il film diventasse l'unico (con il duo Astaire-Rogers) con un finale drammatico. Lo stesso anno (il 1939) si ebbe *Rose of Washington Square*, la storia di Fanny Brice, la famosa attrice scoperta da Zigfield in una equivoca « burlesque house ». Interprete principale del film (molto lontano dalla realtà dei fatti) era Alice Faye, che l'anno seguente impersonò la stessa di Broadway della fine del secolo scorso Lilian Russel nel film omonimo. George M. Cohan, compositore di canzoni patriottiche, comico e autore di commedie (che era apparso in un « musical » del 1932, *The Phantom President*), fu immortalato da James Cagney, in Yankee Doodle Dandy (1942) che venne accolto con grande fervore, dato che si era nei primi anni della seconda guerra mondiale. Una biografia del 1945, *Incendiary Blonde*, con Betty Hutton nella parte della famosa proprietaria di locali notturni Texas Guinan, inaugurò una serie di « musical » che ricreavano l'epoca del proibizionismo, i « roaring twenties » e il mondo dei « racketeers » e dei « bootleggers ». È soprattutto nella seconda metà degli anni cinquanta che la formula biografica

incomincia ad apparire troppo stanca e a mostrare la corda. In realtà essa non era che un pretesto per mettere insieme tutta una serie di numeri, artisti, ballerini, cantanti, ecc. La presenza della vita e della storia di qualche famoso personaggio da celebrare o immortalare stava a garantire l'unità del tutto, la coerenza di materiali eterogenei, la sutura di uno stesso tessuto narrativo (di cui i vari numeri e le varie esibizioni dei « performers » non sono che digressioni o distassie, le quali invece di rilanciare la finzione non hanno altro effetto che farle *segnare il passo*). La storia di Gershwin scritta da Howard Levien per esempio aveva ben poco a che fare con il referente George Gershwin, così che del film che ne è stato tratto da Irving Rapper, *Rhapsody in Blue*, si ricordano soltanto le digressioni (che qui hanno la funzione di momenti forti): la lentissima carrellata attraverso la finestra di un salone parigino mentre Hazel Scott sta cantando « The Man I Love », i movimenti della macchina da presa che seguono il compositore e ci restituiscono in soggettiva la sua scoperta della città (come succede all'inizio di *Un americano a Parigi*); l'esecuzione di « Blue Monday Blues » da parte di cantanti e ballerini di colore sotto la direzione coreografica di LeRoy Printz; quella di « Rhapsody in Blue », che ci fa ritornare indietro nel tempo, negli anni trenta, mediante l'uso così caratteristico del cinema di quell'epoca di silhouettes e ombre gigantesche (in questo caso sono quelle dei vari membri dell'orchestra); lo straordinario finale, nel momento culminante del « Concerto in F », quando la macchina da presa si solleva dalla tastiera del pianoforte fino alle nuvole, al di sopra del Lewisohn Stadium.

È nella seconda metà degli anni cinquanta che si è registrata un'iniezione di freschezza e di realismo nella formula biografica, con l'introduzione di una folla di nuovi personaggi: ubriaconi, gangster, tipi equivoci. Il primo di questi ritratti fedeli di artisti famosi è stato *Love Me or Leave Me*, in cui Doris Day interpretava Ruth Etting, una cantante nei locali notturni che divenne una stella dopo il suo successo nelle « Zigfield Follies » del 1927. Il film trattava soprattutto la sua ascesa e la sua relazione con il gangster di cui era la protetta (interpretato da James Cagney). In seguito ci furono *I'll Cry Tomorrow* (1957), con Susan Hayward nella parte di Lillian Roth, colta nel momento del suo declino e in preda all'alcoolismo, *The Helen Morgan Story*, con Ann Blyth nella parte della donna per cui fu coniata la frase « torch singer » (= la torcia che canta), *The Joker Is Wild*, con Frank Sinatra nella parte dell'attore-cantante Joe E. Lewis. Senza dimenticare che già in *Citizen Kane* (1941) si aveva il ritratto fedele e poco corrivo alla leggenda di una cantante, la Susan Alexander Kane (Dorothy Comingore) in cui, come in Charles Foster Kane qualcuno riconobbe William Randolph Hearst, non solo i maligni videro Marion Davies, celebre « vedette » nei « musicals » M.G.M. degli anni trenta.

Con il declino della produzione di « musicals » anche le biografie sono scomparse ed è toccato ai teatri di Broadway continuare a sfruttare il filone. Gli ultimi esempi, nel frattempo, si sono fatti trascrizioni sempre più attendibili. Nel 1963 Mervyn LeRoy, un veterano del genere, ha realizzato *Gypsy*, con Natalie Wood nella parte di Gypsy Rose Lee (al secolo Louise Hovick), regina dello « strip-tease », attrice cinematografica (*Stage Door Canteen*, in cui appare in uno sketch pieno di sarcasmo nei confronti dello « strip-tease », *Belle of the Yukon*, ecc.) e scrittrice di successo (dal suo libro « *G-String Murders* » è stato tratto il film *Lad of Burlesque*, messo al bando dalla National Legion of Decency, dalla sua auto-biografia è stato tratto il « musical » di Broadway, nonché il film omonimo). Ma quest'ultimo si basava soprattutto sul ritratto dell'ambiziosa madre della leggendaria « stripper », interpretata da Rosalind Russell. Inoltre l'affermarsi di due grandi stelle nel firmamento della commedia musicale ha dato luogo a una sorta di « revival » della formula biografica verso la fine degli anni sessanta: Julie Andrews e Barbra Streisand. La prima ha interpretato l'attrice inglese Gertrude Lawrence in *Star!*, poi ribattezzato *Those Were the Happy Times*, in cui Daniel Massey faceva la parte di Noel Coward da giovane. La seconda è l'interprete principale di *Fanny Girl*, una nuova versione della vita e della carriera di Fanny Brice. Del 1968 è *That Night They Raided Minsky's* (Quella notte inventarono lo spogliarello) di William Friedkin che invece di indirizzare il suo sguardo verso una stella luminosa (anche se non priva di macchie) preferisce concentrarlo su un intero universo: quello del varietà. « Il varietà è un mondo », dice Chick Williams (Norman Wisdom) a Rachel (Britt Ekland), « dove una scala non serve per scendere o salire, ma per cadere, un secchio non serve per l'acqua, ma perché un piede ci resti incastrato ». E il film è un caos apparentemente senza struttura, come la più classica delle « screwball comedy », dove un numero segue l'altro senza nesso, per divertire, far cagnara tutti insieme, eccitare con battute grasse, in un'orgia di colori, di rimmel bluastro, di calze smagliate. Il tutto, naturalmente, ambientato tra il 1920 e il 1925, con un gangster in balconata, la lega per la repressione del vizio in agguato, la Bibbia che viene citata a piè sospinto...

La commedia musicale gode di uno statuto particolare in seno al cinema classico hollywoodiano: essa rappresenta il luogo in cui si adempie il suo desiderio di *chiusura* (e che circoscrive come campo erotico), dove immergere lo spettatore in un mondo autonomo e dotato di proprie leggi per fargli provare il piacere che deriva dall'irruzione della sua differenza rispetto al mondo referenziale. Differenze costituibili all'infinito secondo la gerarchia stabilita da vari generi del cinema classico, poiché ogni piccolo universo da essi costituito non faceva che portare alle estreme conseguenze lo stesso principio dell'autarchia e dell'auto-sufficienza di un luogo singolare, in cui nessuna dialettica o conflittualità poteva instaurarsi tra il dentro e il fuori, il diritto e il rovescio, il pieno e il vuoto, il latente

e il manifesto, il visibile e l'invisibile. Per il cinema hollywoodiano classico non si trattava che di mettere in pratica una stessa strategia: costituire un luogo dove il fantasma dell'unità, dell'omogeneità, della chiusura e della compattezza potesse circolare liberamente: il mondo del giornalismo in *Deadline U.S.A.* (L'ultima minaccia, 1952) di Richard Brooks illustra non soltanto l'operazione fondatrice di questo microcosmo ma anche la minaccia che vi incombe, in termini di contaminazione, rottura e cosmoclastia (le determinazioni ideologiche, economiche e politiche che sottomettono le condizioni di possibilità del mondo del giornalismo). Per quanto riguarda la commedia musicale, soltanto in opere tardive come il film già citato di William Friedkin, in cui il mondo del varietà si pone come luogo di un codice morale eccessivo e trasgressivo che ridistribuisce il campo di ciò che è lecito e permesso socialmente vedere (irruzione del nudo), malgrado la repressione dei benpensanti e dei puritani, e in *Cabaret* di Bob Fosse, che porta avanti in parallelo due storie interrelate, quella della canzonettista Sally Bowles (Liza Minnelli) e quella dell'ascesa del nazionalsocialismo, si assiste a un ripensamento del rapporto tra il luogo chiuso del « musical » e il suo di fuori, dato dall'iscrizione di referenti storici, ideologici e politici. L'universo della commedia musicale gode in questi film soltanto di uno statuto di autonomia relativa, senza che la parte possa essere mai presa per il tutto, in quanto la messa in gioco del suo di fuori viene convocata non come cauzione o garanzia ma come mancanza strutturante. Un accorgimento con il quale il desiderio di chiusura e di autonomia dei generi del cinema classico hollywoodiano si è sempre coperto le spalle è stato quello di presentarsi come riflesso speculare, doppione, spaccato, miraggio, esca dietro i quali leggere altra cosa. Tale è il caso di *All about Eve* (Eva contro Eva, 1950) di Joseph L. Mankiewicz, in cui la storia di un'attricetta arrivista (Anne Baxter) che riesce a soppiantare la celebre rivale (Bette Davis) non fa che alludere a una ben più ampia e generalizzata « struggle for life » di quella che dilania il mondo del teatro di Broadway. Così il rapporto fra la parte e il tutto soggiace ancora di più alle istanze unitarie e omogenee di un Tutto pacificato in se stesso, al di là degli effetti di luogo-tenenza e di lettura superficiale di ciò che troneggia in primo piano, sullo sfondo del Gran Teatro del mondo, della Vita e della Società.

Cabaret al contrario non funziona come un universo costruito « en abîme », « à tiroirs », come una scatola cinese che si presta a contenerne molti altri (il che comporta il sacrificio del contenuto a scapito della singolarità del recipiente), ma piuttosto come universo scisso, crepato, in pezzi. Da una parte scorre la vicenda del « cabaret », dall'altra quella della Germania (all'ascesa della carriera della canzonettista corrisponde l'ascesa di Hitler), di modo che esse dispongono di un'autonomia effettiva e la loro imbricazione non è che l'effetto della loro fusione (sempre

celebrata in maniera traumatica: l'inno nazista inframmezzato con gli osceni ammiccamenti dell'animatore del cabaret, lo sketch della scimmia e dell'ebrea).

È soprattutto nel secondo filone (legato alle peripezie di personaggi immaginari alla ricerca di una scrittura) che maggiormente si delinea il rapporto di autonomia relativa dell'universo della commedia musicale rispetto al suo di fuori, la società americana, il mondo dello « show-business », la compulsione paranoica di tutta una serie di « displaced persons » che cercano di evadere dalla disoccupazione e si gettano nel calderone della ripresa economica successiva agli anni oscuri della depressione. Se i film dell M.G.M. erano indirizzati soprattutto alla classe media e quelli della Paramount agli strati più aristocratici della società, desiderosi di dialoghi sofisticati e di scenari barocchi, quelli della Warner Brothers erano destinati in gran parte alle classi lavoratrici.

I « musicals » della Warner, nati dalla depressione, trattavano le vicende di oscure ballerine di fila e « chorus girls » impegnate a mettersi in mostra davanti agli impresari installati in una poltrona laterale di platea.

I modelli più straordinari di questo tipo di « musical » sono *Footlight Parade a Forty Second Street* (entrambi del 1933) di Lloyd Bacon e *Gold Diggers of 1933* di Mervyn LeRoy. Più lontano nel tempo si associano al « musical » della M.G.M. *The Broadway Melody* (1929) e a quello della Warner *On With the Show* (1929), archetipo del filone di cui ci stiamo occupando, costruito attorno ad un personaggio maschile che si occupa di qualche forma di intrattenimento teatrale e che agisce sotto la pressione di devastanti fattori economici e psicologici. In *Forty Second Street* questo tipo di personaggio è un regista di Broadway che deve combattere la cattiva salute per realizzare uno spettacolo di successo e salvarsi dalla bancarotta. James Cagney in *Footlight Parade* impersona un produttore di « prologues », brevi spettacoli teatrali che precedevano la proiezione del lungometraggio nei cinema degli anni trenta e che erano un effimero fenomeno dell'epoca. Le protagoniste di *Gold Diggers of 1933* - Ruby Keeler, Ginger Rogers, Joan Blondell e Aline MacMahon - erano attrici in cerca di un contratto. Ned Sparks un produttore in cerca di denaro. Dick Powell l'autore di canzoni che sovvenziona lo spettacolo e che alla fine riesce a conquistare Ruby Keeler. Ma questi film sono legati soprattutto alla direzione dei numeri musicali di Busby Berkeley, cui si deve l'invenzione della monorotaia e che ha introdotto un impiego cospicuo di gru e carrellate. Portato a Hollywood da Sam Goldwyn dopo aver lavorato a Broadway è a lui che spetta il merito di aver fatto la scoperta che gli effetti coreografici dipendono più dalla « performance » della macchina da presa che da quella delle ballerine. Di fatto il suo lavoro come coreografo traeva partito da un sapiente erotismo che non aveva bisogno di ricorrere agli abili travestimenti che re-

gisti europei come Ernst Lubitsch avevano introdotto nel mondo più volgare della commedia musicale.
In tutti questi film il « climax » veniva dato dalla messa in scena dello spettacolo finale cui tendeva non soltanto il comportamento dei figuranti ma anche ogni tappa della finzione narrativa, così che in essi il maggior interesse non scaturiva dallo sviluppo dell'azione ma dal suo scioglimento (le scene della vita reale non avevano valore di per se stesse, ma come momenti di una strategia volta al fatidico « on stage! », « on with the show! »). Ci troviamo qui di fronte a un tipo particolare di « happy end »: esso non riguarda soltanto la sequenza narrativa ma anche un'evoluzione della forma, in base alla quale film che sembravano rinunciare alla gratificazione dell'autonomia, della chiusura e della compattezza risultano invece dominati da queste stesse ossessioni fondatrici. Il fatto è che in luogo di dare per scontato questo statuto privilegaito (che abbiamo visto caratterizzare i « musical » debitori della formula biografica, salvo quelli in cui si assiste a una sua messa in causa) essi cercano di conquistarlo poco a poco. In *Footlight Parade, Forty Second Street* e *Gold Diggers of 1933* autonomia, chiusura e circoscrizione erotica, lungi dall'essere il punto di partenza, data la connotazione sociale che affetta attrici, cantanti, comici e impresari inseriti in un universo che risente della scissione intima tra il Teatro e la Vita, non sono che il punto di arrivo.
La ricerca di una *scrittura* da parte di teatranti disoccupati che costituisce la motivazione principale del loro comportamento e dello svolgimento della narrazione diventa così l'accesso al gesto formante della *scrittura* del film, alla chiusa, al sigillo, all'apoteosi finale in cui si celebra un monismo assoluto. E questo monismo invece di essere la condizione di possibilità di questo tipo di « musical » non ne è che il prodotto, il risultato, l'effetto di una scrittura libera dalle pastoie della connotazione sociale dei personaggi restituiti al loro ruolo di puri attanti e significanti e della finzione narrativa cui essi con le loro funzioni facevano da supporto, scrittura senza riserve che si mette in scena al di là dell'eterogeneità di cui il film non è che l'intermediario, il dispendio e il sacrificio.
Una delle caratteristiche del cinema hollywoodiano classico, si è detto, è la definizione dei personaggi in termini dinamici, il personaggio infatti si pone come centro di un movimento continuo, non solo da sequenza a sequenza, ma anche all'interno di ogni singola inquadratura (questo ultimo caso viene maggiormente contemplato proprio nella commedia musicale). Il cinema americano ha sottratto il linguaggio cinematografico al limbo delle elucubrazioni fumose in cui l'avevano confinato le prime estetiche d'avanguardia (Louis Delluc, Germaine Dulac, ecc.). È sulla base del più elettrizzante dinamismo fisico che i film musicali degli anni trenta (*42nd Street* di Busby Berkeley/Lloyd Bacon è forse l'esempio più clamoroso e spettacolare), i film di « gangsters » e i « thrillers » degli anni quaranta e cinquanta potevano coesistere con l'inconsi-

stenza degli intrecci (a proposito di *The Big Sleep*, per esempio, Howard Hawks afferma di non sapere ancora oggi chi uccida una delle sette vittime), un'assenza quasi totale di caratterizzazione individuale al livello delle motivazioni e spesso la mancanza di interpreti di grande spicco (dal punto di vista del « box office »). Queste deficienze venivano appianate focalizzando fino all'esagerazione la compulsione, l'ossessione, l'idea fissa, l'« acting out » e i « drive patterns », vale a dire puntando tutto sull'elemento cinetico e meccanico del comportamento umano. Non è un caso che un attore come James Cagney abbia potuto prodursi in un continuo va e vieni da un genere all'altro, dalla commedia musicale al film di « gangsters ». Il fatto è che in quest'ultimo la caccia al denaro e al potere si accompagna a un disperato istinto di sopravvivenza fisica che si conclude nell'apoteosi dell'eroe mediante morte violenta.
Taxi (1932) di Roy Del Ruth (prodotto dalla Warner, specializzata in commedie musicali per un pubblico di maschi adulti e film di « gangsters ») presentava James Cagney nella parte di un autista di piazza di New York e Loretta Young in quella della sua sposina. In una gara di fox-trot in una sala da ballo i due dovevano vedersela con l'agile George Raft (ecco un altro attore che ha sempre fatto la spola da un genere all'altro) e in seguito si trovavano al centro di una guerra di ganghe per il controllo del « racket » delle auto pubbliche (« cab war »), quale esempio di integrazione tra i due generi (come risulta anche dalla sequenza di apertura, il numero di Cyd Charisse, e dalla natura bifida del « plot » di *Party Girl* di Nicholas Ray).
The Clock (1944) di Vincente Minnelli è la storia dell'incontro di due esseri nella Pennsylvania Station. Questo incontro diventa l'occasione di una lunga erranza attraverso New York di notte, e questa erranza fa sì che i due facciano conoscenza, si aprino l'uno all'altra e si innamorino.
La città è costantemente presente: tutto il film si svolge in scenari naturali. I due personaggi (Judy Garland e Robert Walker) prendono il treno, fanno delle lunghe camminate, tendono verso la commedia musicale, mai completamente liberata. La città poco alla volta perde ogni carattere di « background » e diventa molla dell'azione. La sequenza notturna nel parco mostra i due innamorati intenti all'ascolto dei rumori della città che li circondano. Questi rumori provengono dalla città in piena efficienza e attività, in una sinfonia della Vita e della Metropoli. Gli oggetti, i personaggi vengono colti sull'istante, sotto il segno dell'orologio che dà il titolo al film e sta a indicare il passaggio del tempo concesso al loro breve incontro. La vita di New York viene caratterizzata in tutta la sua precarietà ed instabilità. L'Orologio segna inesorabilmente il trascorrere del Tempo, scandito dalla città che sembra schiacciare gli individui sotto il peso dell'oppressione e di un ritmo frenetico. Non solo abbiamo virtualmente qui la « plongée » iniziale di *Brigadoon* (1945) su New York e la visione schizofrenica della città in essa implicita ma anche

il preannuncio di tutti gli elementi « noirs » che trovano piena affermazione nel romanzo « Si parte alle sei » di William Irish, che racconta una storia identica e dove i due protagonisti oppressi dal trascorrere del tempo non a caso si sono incontrati in una sala da ballo.

BIBLIOGRAFIA:

Opere di cinema:

Baxter, John: *Hollywood in the Thirties.*

Elsaesser, Thomas: « Tales of Sound and Funy - Observations on the Family Melodrama », *Monogram* n. 4, 1972.

Higham, Charles; Greenberg, Joel: *Hollywood in the Forties.*

Ivens, Joris; Loridan, Marcelline: « La Révolution culturelle dans les studios », *Cahiers du Cinéma* n. 236-237, mars-avril 1972.

Ponzi, Maurizio: « Les enfants du burlesque », *Cinema & Film* n. 9, estate 1969.

Truchaud, François: *Minnelli.*

Wallace, Tom: *The American Musical.*

«BIANCO E NERO» MONOGRAFICO HA FINORA PUBBLICATO

nel 1971	EJZENSTEJN E IL FORMALISMO RUSSO	a cura di Pietro Montani
	L'ANTIWESTERN E IL CASO LEONE	a cura di Franco Ferrini
	CANZONISSIMA '71	a cura di Dante Cappelletti
nel 1972	LE DONNE DEL CINEMA CONTRO QUESTO CINEMA	a cura di Cinzia Bellumori
	STRUTTURALISMO E CRITICA DEL FILM	a cura di Giorgio Tinazzi
	PER CHI SI SCRIVE PER CHI SI GIRA	a cura di G.C. Ferretti
	IL CINEMA FRANCESE DOPO IL MAGGIO '68	a cura di Alberto Farassino
	CINEMA E TELEVISIONE DELL'ULTIMA AMERICA	a cura di Furio Colombo
	TECNICA MORIBONDA: COSTI, IDEE, POLEMICHE	a cura di Mario Bernardo
nel 1973	L'IRREALISMO SOCIALISTA	a cura di Aldo Grasso
	CRITICA ITALIANA PRIMO TEMPO: 1926-1934	a cura di Bianca Pividori
	CINEMA E SCIENZE DELL'UOMO	a cura di Giorgio Braga
	1968-1972: ESPERIENZE DI CINEMA MILITANTE *	a cura di Faliero Rosati
	INTELLETTUALI E INDUSTRIA CULTURALE	a cura di Giovanni Bechelloni e Franco Rositi
	CARMELO BENE IL CIRCUITO BAROCCO	a cura di Maurizio Grande
nel 1974	SCUOLA DI FRANCOFORTE INDUSTRIA CULTURALE E SPETTACOLO	a cura di Tito Perlini

* In appendice: Atti del convegno « Il cinema politico italiano fra contestazione e consumo: le riviste cinematografiche a confronto », organizzato dalla Mostra Internazionale del Cinema Libero di Porretta Terme — Commissione Cinema del Comune di Bologna.

Chi voglia procurarsi questi fascicoli può rivolgersi all'amministrazione.